

**III BIENAL**



**Complejo El Águila**  
Ramírez de Prado, 3 - Madrid  
16 septiembre - 7 noviembre 2010



## Presidencia de Honor / Honour Presidency

**Su Majestad el Rey Don Juan Carlos DE BORBÓN**

## Comité de Honor / Honour Committee

**Sra. Dña. Ángeles GÓNZALEZ-SINDE**

Ministra de Cultura  
Minister of Culture

**Sra. Dña. Consuelo CÍSCAR CASABÁN**

Directora, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)  
Director, Valencian Institute of Modern Art (IVAM)

**Excma. Sra. Dña. Esperanza AGUIRRE**

Presidenta de la Comunidad de Madrid  
President of the Community of Madrid

**Sr. D. Fernando FRANCÉS GARCÍA**

Director, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga  
Director, Center of Contemporary Art of Málaga

**Sr. D. José María AYALA VARGAS**

Presidente Fundación ICO  
President of ICO Foundation

**Sr. D. Antonio FRANCO RODRÍGUEZ**

Director, Museo Extremeño e Iberoamericano  
de Arte Contemporáneo  
Director, Extremenian & Latin American Museum  
of Contemporary Art

**Sr. D. Manuel BORJA-VILLEL**

Director, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
Director, National Museum Center of Art Reina Sofía

**Sr. D. Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN**

Presidente, Círculo de Bellas Artes  
President, Circle of Fine Arts

**Sr. D. Daniel CASTILLEJO ALONSO**

Director, ARTIUM, Centro-Museo Vasco  
de Arte Contemporáneo  
Director, ARTIUM, the Basque Museum  
and Centre of Contemporary Art

**Sr. D. Bartomeu MARÍ RIBAS**

Director, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona  
Director, Contemporary Art Museum of Barcelona

**Sr. D. Iñaki MARTÍNEZ ANTELO**

Director, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo  
Director, Contemporary Art Museum of Vigo

**Sr. D. Emilio NAVARRO MENDUIÑA**

Director, Centro de Arte Caja de Burgos CAB  
Director, Center of Art Caja de Burgos CAB

**Sr. D. Agustín PÉREZ RUBIO**

Director, Museo de Arte Contemporáneo de León  
Director, Contemporary Art Museum of León

**Sr. D. Guillermo SOLANA DÍEZ**

Conservador Jefe del Museo Thyssen-Bornemisza  
Head Curator of the Museum Thyssen-Bornemisza

**Sr. D. Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ**

Director General, Museo Guggenheim de Bilbao  
General Director, Guggenheim Museum of Bilbao

**Sr. D. Miguel VON HAFE PÉREZ**

Director, Centro Gallego de Arte Contemporáneo  
Director, Center of Contemporary Art of Galicia

**Sr. D. Carlos URROZ ARANCIBIA**

Director de ARCOmadrid  
Director of ARCOmadrid

Comisario / **Curator**

**Julio César ABAD VIDAL**

Organiza / **Organizes**

**Fundación ONCE:**

Dirección de Accesibilidad Universal

\* Departamento de Cultura y Ocio

Presidencia / **Presidency**

**Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO**

Dirección / **Direction**

**Jesús HERNÁNDEZ GALÁN**

Coordinación General /

**General Coordination**

**Mercè LUZ ARQUÉ**

Coordinación Técnica /

**Technical Coordination**

**Laura Vanesa FERNÁNDEZ ÁLVAREZ**

**Sonia GARCÍA-FRAILE CÁMARA**

## Esperanza AGUIRRE GIL DE BIEDMA

President of the Community of Madrid

Nowadays, Madrid is an undisputed international capital of art and a privileged source of cultural creation. This distinguishing mark corresponds to the open and cosmopolitan society of Madrid. And it also has to do with our understanding that culture should be accessible to all citizens and should be enriched by the talent and creativity of all.

For this reason, it is a great satisfaction for Madrid to host the Third Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation. An initiative that, in its previous two editions, has proved to be a great opportunity to support and to promote the artistic creations of people with disabilities.

The Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation is an invitation to celebrate and enjoy art with a capital A, which has the ability to break barriers, to overcome limitations and to discover new languages. The talent of many artists in this Biennial gives us a unique opportunity to see artistic experiences characterized by the constant search for new forms of expression.

I therefore wish to emphasize the wisdom of the ONCE Foundation to include, in its extraordinary social work for people with disabilities, the task of supporting and disseminating the work of those who have found in artistic creation an appropriate instrument to express the reality of their disability and to overcome the obstacles that, unfortunately, still stand in their full social integration.

For the Government of the Community of Madrid is an honor to collaborate with this initiative, to which has handed over the Aguila Complex. And we do so with the certainty that this Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation, which is in its third edition, is already one of the most important artistic events in our calendar, that I invite all people from Madrid and all who visit us to know.

## Esperanza AGUIRRE GIL DE BIEDMA

Presidenta de la Comunidad de Madrid

Madrid es hoy una indiscutible capital internacional del arte y un privilegiado foco de creación cultural. Esta seña distintiva se corresponde con el carácter abierto y cosmopolita de la sociedad madrileña. Y tiene que ver también con nuestra manera de entender que la cultura debe ser accesible a todos los ciudadanos y enriquecerse con el talento y la creatividad de todos.

Por este motivo, es una gran satisfacción para Madrid acoger la III Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE. Una iniciativa que en sus dos anteriores ediciones ha demostrado ser una magnífica oportunidad para apoyar y difundir creaciones artísticas de personas con discapacidad.

La Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE es una invitación a celebrar y disfrutar del Arte con mayúsculas, del que posee la capacidad de romper barreras, de superar limitaciones y descubrir nuevos lenguajes. El talento de los numerosos artistas presentes en esta Bienal nos proporciona una ocasión única para contemplar experiencias artísticas caracterizadas por la permanente búsqueda de nuevas formas de expresión.

Quiero destacar por ello el acierto de la Fundación ONCE a la hora de incluir, dentro de su extraordinaria labor social en favor de las personas con discapacidad, la tarea de respaldar y divulgar los trabajos de quienes han encontrado en la creación artística un instrumento idóneo para expresar la realidad de su discapacidad y para superar los obstáculos que aún hoy, desafortunadamente, se interponen en su plena integración social.

Para el Gobierno de la Comunidad de Madrid es un honor colaborar con esta iniciativa, a la que ha cedido el Complejo de El Águila. Y lo hacemos con la certeza de que esta Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, que cumple su tercera edición, es ya una de las más importantes citas de nuestro calendario artístico, que invito a conocer a todos los madrileños y a todos los que nos visitan.

**Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO**

President of the ONCE and its Foundation

## Different languages. Modern art praises diversity

The ONCE Foundation is facing this year 2010 with the energy and enthusiasm of a young man who just celebrated his twentieth birthday. Ever since our birth we work to achieve full social inclusion of people with disabilities, contributing to put the principle of equal opportunity and nondiscrimination into effect.

Therefore, and being aware of the absence of a professional forum to serve as a platform for artists with disabilities, the First Biennial of Contemporary Art Foundation ONCE was organized in 2006. The primary objective in this first edition was to recognize and disseminate the work of artists with some kind of disability and to promote their access to the art market. This also makes the world of culture pay attention to the reality of disability and its potential. Due to the success of the first edition, the ONCE Foundation conducted a second one in 2008 in order to continue with the objectives of the first edition and

to improve their results. To achieve it, in this second edition the contrast of complementary concepts was used as the main theme, presenting with this idea a metaphor regarding the growing visibility of disability in our society.

This, which will already be the third edition of the Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation, comes to us with the support of prior success, which prompts us to raise it as an event towards maturity that seeks to consolidate itself as a reference event in Madrid's cultural calendar.

The Third Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation, will be once again a platform to show the work of artists with disabilities, both in visual arts and performing arts (film, dance, theater ...) and also to show the work that in these same disciplines is carried out by artists without any kind of disability, but who find inspiration in it for their work.

**Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO**

Presidente de la ONCE y su Fundación

## Los lenguajes diversos. El arte contemporáneo elogia la diversidad

La Fundación ONCE afronta este año 2010 con la energía y la ilusión de un joven que acaba de celebrar su vigésimo cumpleaños. Desde nuestro nacimiento trabajamos para conseguir la plena inclusión social de las personas con discapacidad, contribuyendo a hacer efectivo el principio de igualdad de oportunidades y no discriminación.

Por ello, y siendo conscientes de la no existencia de un foro profesional que sirviese de plataforma para los artistas con discapacidad se organizó en el año 2006 la I Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE. El objetivo primordial en esta primera edición de reconocer y difundir la obra de artistas con algún tipo de discapacidad, así como potenciar su acceso al mercado del arte. De este modo también se provoca la atención del mundo de la cultura y el arte sobre la realidad de la discapacidad y su potencial. Debido al éxito que tuvo la primera edición, la Fundación ONCE llevó a cabo una segunda en el año 2008, con el propósito de continuar con los

objetivos previstos en la primera edición y mejorar sus resultados. Para lograrlo en esta segunda edición se utilizó como hilo conductor la contraposición de conceptos complementarios, presentando con esta idea una metáfora sobre la visibilidad creciente de la discapacidad en nuestra sociedad.

Ésta, que ya será la tercera edición de la Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, llega a nosotros con el respaldo del éxito obtenido con anterioridad, lo que nos empuja a plantearla como un evento camino de la madurez que pretende afianzarse como una cita de referencia en el calendario cultural de Madrid.

La III Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, será una vez más un escaparate para mostrar el trabajo de artistas con discapacidad, tanto en artes plásticas como en artes escénicas (cine, danza, teatro...), así como para mostrar el trabajo que en estas mismas disciplinas llevan a cabo artistas que sin ningún tipo



This time, to articulate all the contents which will take place during these two months dedicated to the art world, we have decided to use the concept of diversity as a reference, as outlined in the Convention on the Rights of People with Disabilities from the United Nations, which is based on the concept of “diversity” rather than on limitations: Respect for difference and acceptance of people with disabilities as part of diversity and humanity.

With this idea, one of the cornerstones for our daily work, the Third Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation, wishes to raise a metaphorical parallelism with the diversity of languages that are present in the art world and how they have evolved in response to the social and historical evolution that has taken place in the twentieth century. Social consideration of people with disabilities has evolved similarly and therefore the concept of diversity has taken a positive consideration.

In conclusion, the Third Biennial of Contemporary Art is an excellent opportunity to know the reality of disability and contemporary art, through their languages, which are as diverse as they are unknown.

I invite you to join us on this trip with which we intend to show how differences have value through artistic expression.

de discapacidad, sin embargo encuentran en ella la inspiración para su trabajo.

En esta ocasión para articular todos los contenidos que tendrán lugar durante estos dos meses dedicados al mundo del arte, hemos decidido utilizar como referente el concepto de diversidad, tal y como se expone en la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad de las Naciones Unidas, que se basa en el concepto de “diversidad” más que en las limitaciones, el respeto por la diferencia y la aceptación de las personas con discapacidad como parte de la diversidad y la condición humanas.

Con esta idea, una de las piedras angulares para nuestro trabajo diario, la III Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, desea plantear un paralelismo metafórico con la diversidad de lenguajes que están presentes en el mundo del arte y cómo estos han

ido evolucionando en respuesta a la propia evolución social e histórica que ha tenido lugar en el siglo XX. Del mismo modo ha evolucionado también la consideración social de las personas con discapacidad y con ello el concepto de diversidad ha adoptado una consideración positiva.

En suma, la III Bienal de Arte Contemporáneo es una ocasión inmejorable para conocer la realidad de la discapacidad y el arte contemporáneo, a través de sus lenguajes, que son tan diversos como desconocidos.

Les invito a acompañarnos en este viaje con el que pretendemos mostrar cómo las diferencias tienen valor a través de la expresión artística.



## Understanding like seeing

It makes us feel dizzy to realize how many words, how many verbs and how many expressions refer to see in any of the known languages. It is overwhelming that the society in which we live is called itself “society of image” as if its total dependence on it replaced our needs, all of them, in any order. However, rather than the aforementioned inconvenience, I find the metaphorical and alluded meta-languages that break every time the verb see is pronounced much more suggestive. When we articulate what G. Lakoff and M. Johnson call structural metaphors: Understanding like seeing.

It is clear that there is a mismatch in the degree of complexity of each of the two words. It seems easy to see and it is difficult to understand. It even seems that the combination of both is a profound contradiction that the richness of the language allows.

On the contrary, I think that it is not easy to see nor it is so difficult to understand. Looking at it this way we can understand that a work such as the one performed by ONCE deserves more than simple praise because in the presence of the difficulty of vision, they make understanding easier.

Something similar happens in relation to contemporary art, or rather, with art that has been done for a little more than a century. Its apparent conflict with the narrative codes has to be solved, with an effort to open the doors of its understanding, its interpretation and to decipher the speeches that it is, without a doubt, composed of. Perhaps, that is the reason why what makes it more effective is to recognize its essential role for speaking, for the symbolic discourse, for the metaphor. Contemporary art in these areas moves like a duck to water, it is not so much a literal speech that may correspond to other disciplines, but it makes use of wider interests,

## Comprender como ver

Da vértigo comprobar cuántas palabras, cuántos verbos y qué cantidad de expresiones hacen referencia al ver en cualquiera de los idiomas conocidos. Es hasta tal punto abrumador que la propia sociedad en la que vivimos se denomina a sí misma “sociedad de la imagen” como si su total dependencia de ella sustituyera nuestras necesidades, todas, de cualquier orden. Sin embargo, más que el aludido trastorno, me resultan mucho más sugerentes los metalenguajes metafóricos y de alusiones que se desatan cada vez que se pronuncia el verbo ver. Cuando se articula lo que G. Lakoff y M. Jonson denominan metáforas estructurales: comprender como ver.

Está claro que se da un desajuste en el grado de complejidad de cada uno de los dos vocablos. Parece sencillo ver y resulta complicado comprender. Incluso parece que la unión de ambos es una profunda contradicción que la riqueza del idioma permite.

Al contrario, a mí me parece que no es fácil ver ni resulta tan difícil comprender. Mirándolo de esta manera podemos entender que una labor como la que realiza la ONCE merece algo más que unos simples elogios porque ante la dificultad de la visión, facilita la comprensión.

Algo parecido ocurre con respecto al arte contemporáneo, o mejor dicho, con el arte que se ha realizado desde hace algo más de un siglo. Su aparente conflicto con los códigos narrativos se ha de solucionar con un esfuerzo por abrir las puertas de su comprensión, su interpretación y descifrar los discursos de los que, sin duda, se compone. Quizá, por ello, lo que le hace más efectivo es reconocer su esencial papel para hablar, para el discurso simbólico, para la metáfora. El arte contemporáneo se mueve en estos ámbitos como pez en el agua, no es tanto un discurso literal que quizá corresponde a otras disciplinas, como que echa mano de intereses más

closer to what has been called the space of ontology, of the absence of attributes, of physical properties, to become allusions, references, meta-languages, symbols and metaphors.

Although it seems obvious, current art is the art of our time, it is the art that is created with an astonishing naturalness, without any obstacle, with all its freedom, only with the obstacles that the own lucidity of the creator overcomes.

After so many years, the ones who have, among other tasks, the responsibility for its dissemination must implement the right measures to facilitate the understanding of its rich range of critical codes that are about ourselves, about the world we live in and about the language itself.

Understanding is seeing, is making the invisible visible, to show the hidden is, in short, to state the

real meaning of things, which only showing their properties so that we can act with them, are provided with life. These words seek nothing more than to point out the double direction of art nowadays, to interpret and to move forward. Combined and in action they should make us feel closer to the most forgotten positive word of our time: utopia, large and small utopias that are not more than those ideal places with which we dream of continuously.

amplios, más cercanos a lo que se ha dado en llamar el espacio de la ontología, de la ausencia de atributos, de propiedades físicas, para convertirse en alusiones, en referencias, en metalenguaje, en símbolos y en metáforas.

El arte actual, aunque parezca obvio, es el arte de nuestro tiempo, es el arte que se crea con una naturalidad asombrosa, que surge sin traba alguna, con toda su libertad, sólo con los obstáculos que la propia lucidez del creador sortea.

Después de tantos años, quienes tenemos, entre otras labores a su alrededor, la responsabilidad de su difusión debemos poner los medios adecuados para facilitar la comprensión de su rico abanico de códigos críticos que no tratan sino de nosotros mismos, del mundo en el que vivimos y del propio lenguaje.

Comprender es ver, hacer visible lo invisible, mostrar lo escondido es, en definitiva, afirmar el sentido real de las cosas que sólo así, mostrando sus propiedades para poder actuar con ellas, se dotan de vida. Estas palabras tratan nada más que señalar la doble dirección del arte ahora, la de interpretar y la de avanzar. Combinadas y en acción deberían hacernos sentir más cerca del vocablo positivo más olvidado de nuestro tiempo: la utopía, las grandes y pequeñas utopías que no son más que esos lugares ideales con los que soñamos continuamente.

**Consuelo CÍSCAR CASABÁN**

Director, Valencian Institute of Modern Art (IVAM)

## Functional diversity: A new culture of life

*Still*

*Some people count on me. My friends,  
Or better: my companions, need,  
Want what I want  
And they love me too, like  
I love myself*

Jaime Gil de Biedma, De ahora en adelante (Henceforth)

It is appreciated that once again the ONCE Foundation, this time through the third edition of the Biennial of Contemporary Art, has set the foundations of a “new social culture” of integration and civil protection for people with disabilities, or rather and therefore avoiding the pejorative uses of language, an attractive and with a future functional diversity.

Putting arts in the bows and at the service of “change” we will build a social environment of equality for all and we will bring together new attitudes that prevent

discrimination. For this reason, it is of great interest to participate in projects of integration and social transformation through the creation and the approach to arts and artistic heritage, since art is one of the best ways to establish new social dialogues.

I am therefore delighted that in this Third Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation is a firm commitment so that all social groups feel represented, with particular emphasis on those groups with physical and mental disabilities so that

**Consuelo CÍSCAR CASABÁN**

Directora, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)

## Diversidad funcional: Una nueva cultura de vida

*Todavía*

*Hay quien cuenta conmigo. Amigos míos,  
O mejor: compañeros, necesitan,  
Quieren lo mismo que yo quiero  
Y me quieren a mí también, igual  
Que yo me quiero*

Jaime Gil de Biedma, De ahora en adelante

Es de agradecer que una vez más la Fundación ONCE, en esta ocasión mediante la tercera edición de la Bienal de Arte Contemporáneo, ponga las bases de una “nueva cultura” social de integración y protección civil dirigida a las personas con discapacidad, o mejor dicho, y evitando así los peyorativos usos del lenguaje, una diversidad funcional atractiva y de futuro.

Poniendo a las artes a la proa y al servicio del “cambio” construiremos un entorno social de igualdad para todos y concitaremos nuevas actitudes que

eviten la discriminación. Por esta razón resulta de enorme interés participar en proyectos de integración y transformación social a través de la creación y el acercamiento a las artes y al patrimonio artístico, ya que el arte es uno de los mejores medios para establecer nuevos diálogos sociales.

Celebro por tanto que esta Tercera Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE sea una firme apuesta para que todos los grupos sociales se sientan representados, haciendo especial hincapié

they can share the feeling of the emotional experience that is involved in the creation of contemporary art.

The arrival of this social sector to the territory of arts involves a major effort from institutions and also from civil society to continue working to remove any barriers that prevent their access and to facilitate their full integration into any environment which may arouse their interest. In this sense, IVAM's commitment is firm as it maintains among its fundamental principles the idea of building a more human, more participatory, more supportive museum through programs that are committed to the welfare of all.

Sensory diversity showed by human beings is a reflection of diversity of languages and techniques with which contemporary art is designed. For this reason, I think it is justified that this Biennial explores those equalities that are interwoven between life and art to get to see that human being, regardless of their status or gender, is creator of sensations and motor of feelings. This is the reason why cultural policies must include all anthropological and sociological aspects of human beings in all their dimensions.

The historian Fischer shows us that all art is conditioned by time and represents humanity insofar as it corresponds to the ideas and aspirations, to the needs and expectations of a particular historical situation. But, at the same time, art goes beyond this limit and in each historical moment it creates a moment of humanity, capable of constant development. In this sense, this Biennial is part of such reflections because it consolidates, through the manifestation of a humanist art that expresses an unchanging truth, like a new scenario that invites us to revive the ideals of social commitment to contribute to face reality.

Bringing the added value of human creative spirit and recognizing that culture is the key element for the configuration of society, this third Biennial is called to be a success not only by the diversity of contents that encourage people to improve themselves, but because it is a proposal that moves through the best ways to get a new social contract and a new culture that ensures a leading space within society, to whom, in his 'functional diversity', show their training and talent every day.

en aquellos colectivos con minusvalías físicas y psíquicas de forma que se puedan sentir partícipes de la experiencia emotiva que supone implicarse en la creación de arte contemporáneo.

La llegada de este sector social al territorio de las artes entraña un esfuerzo importante por parte de las instituciones y también de la sociedad civil para seguir trabajando por eliminar cualquier barrera que impida su acceso y para facilitar su incorporación de pleno derecho a cualquier entorno que suscite su interés. En este sentido, el compromiso del IVAM es firme al mantener entre sus principios fundamentales la idea de construir un museo más humano, más participativo, más solidario, mediante programas que apuesten por el bienestar social de todos.

La diversidad sensorial que presentan los seres humanos tiene un fiel reflejo con la diversidad de lenguajes y técnicas con la que se diseña el arte contemporáneo. Por esta razón me parece muy justificado que esta Bienal explore esas igualdades que se entrelazan entre vida y arte para llegar a visualizar que el ser humano, sin importar su condición ni género, es creador de sensaciones y motor de sentimientos. Por este motivo, las políticas culturales, incluir todas las vertientes antropológicas

y sociológicas del ser humano en toda su dimensión.

El historiador Fischer nos hace ver que todo arte está condicionado por el tiempo y representa a la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y a las esperanzas de una situación histórica particular. Pero, al mismo tiempo, el arte va más allá, supera este límite, y en cada momento histórico crea un momento de humanidad, susceptible de un desarrollo constante. En este sentido esta Bienal forma parte de estas reflexiones ya que se consolida, mediante la manifestación de un arte humanista que expresa una verdad inmutable, como un nuevo escenario que nos invita a renacer ideales de compromiso social para contribuir a asumir la realidad.

Aportando el valor añadido del espíritu creador humano y reconociendo que la cultura es el elemento clave para la configuración de la sociedad esta tercera Bienal está llamada a ser un éxito no solo por la diversidad de los contenidos que incentivan la superación de las personas sino por ser una propuesta que avanza por el mejor de los caminos para conseguir un nuevo contrato social y una nueva cultura que garantice un espacio protagonista en la sociedad a quienes en su 'diversidad funcional' demuestran a diario su capacitación y talento.

**Fernando FRANCÉS GARCÍA**

Director, Centre of Contemporary Art of Málaga

# The Art of difference

One of the great wonders of nature, one of its most complex mysteries is precisely a quality that being obvious is also mysterious. I refer to diversity, to its ability to show the richness of difference, to the variety that generates the evolution as a way to overcome difficulties, to adapt to new realities, to a world in constant change. And perhaps everything that is likely to captivate us fits there, its core of attraction, its irresistible ability of fascination, and its beauty lies there because it does not have to do with the purity understood as perfectly homogeneous, but with the subjective and singular idea of purity. Because if there is something humans should know is that art is a form of nature, not in the style of Rousseau, not as a mere representation but as an expression that fits and seeks in the difference values of renewal and also its own identity. This is where sometimes even beauty seeks, flirting with it, emulating it and sometimes it is just the debate, the thought or even the complaint.

There is obviously a lot of art in nature and a lot of nature in art, and both are in the workshop, in the studio, of the artist, of the creative being, of the man. Daily I live together with a person who is visually impaired, inevitably approaching a progressive, degenerative loss of vision, and every day I see how he adapts to new situations, to overcome new obstacles, to life, or rather to stay alive. The capability of versatility, of adaptation, of mutation is, in a certain way, really fascinating as well as his strength. That with which they cohabit every day as part of their uniqueness, all those who are different, all those who have the ability to surprise and captivate, to fascinate and to win our hearts.

Art has a lot to do with that ability that occurs in nature as well as in man and between them, to a greater extent if it is between those who have any disability to compete, share and coexist. Art has

**Fernando FRANCÉS GARCÍA**

Director, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga

# El arte de la diferencia

Una de las grandes maravillas de la naturaleza, uno de sus más complejos misterios radica precisamente en una cualidad que por obvia no deja de ser misteriosa. Me refiero a la diversidad, a su capacidad para mostrar las riquezas de la diferencia, a la variedad que genera la propia evolución como una manera de superar las dificultades, de adaptarse a las nuevas realidades, a un mundo en cambio permanente. Y quizá también ahí se acomoda todo aquello que es susceptible de cautivarnos, su núcleo de atracción, su capacidad irresistible de fascinación, y ahí reside su belleza porque ésta no tiene que ver con la pureza entendida como perfección homogénea, sino con la idea subjetiva y singular de la pureza. Porque si algo debiéramos saber ya los humanos es que el arte es una forma de naturaleza, no al estilo de Rousseau, no como una mera representación sino como una manifestación que se adapta y busca en la diferencia los valores de la renovación y también su propia identidad. Es ahí donde incluso a veces

también pretende la belleza, coqueteando con ella, emulándola, y otras sólo el debate, la reflexión o incluso la denuncia.

Hay mucho de arte en la naturaleza y, obviamente mucho de naturaleza en el arte, y ambas se encuentran en el taller, en el estudio, del artista, del ser creativo, del hombre. Convivo diariamente con una persona que tiene deficiencias visuales, que se aproxima indefectiblemente a una pérdida progresiva y degenerativa de la visión, y cada día observo cómo se adapta a las nuevas situaciones, a la superación de nuevos obstáculos, a la vida o, mejor dicho, a seguir con vida. La capacidad de versatilidad de adaptación, de mutación en cierta manera es realmente fascinante y lo es su fuerza. Aquélla con la que cada día conviven como una parte más de su singularidad, todos los que son diferentes, todos los que tienen la capacidad de sorprender y cautivar, de fascinar y enamorar.



adapted to modern times not only with techniques and materials but mostly with ideas, with its defining quality. Today art is thought and commitment. And perhaps it never was so realistic, never before was so strongly involved in the problems of nature and in human problems. In ecology and disease, in debate and science.

I am particularly interested in the ability of art to reinvent itself, to present ever new, his ability to recode. Of course this versatility is certainly a quality that it is not sole ownership. Man has accompanied it not in vain since it is. And it has have been becoming different and unique in that path but it has not always learned to understand the difference because tolerance and understanding are still pending matters, some subjects not overcome by humanity.

Our will is the change because it is always individual. It is a capacity that we all have, being an artist or not, to change the world, to make it more livable and plausible for all its inhabitants because they are all important for the world and because it could not be understood without the uniqueness of each of us.

El arte tiene mucho que ver con esa capacidad que de igual manera se da en la naturaleza y en el hombre y de entre éstos, en mayor medida si cabe entre los que tienen alguna discapacidad para competir, compartir y convivir. El arte ha sabido adaptarse a los nuevos tiempos no sólo con técnicas y materiales sino fundamentalmente con ideas, con su cualidad definitoria. Hoy el arte es pensamiento y es compromiso. Y quizá nunca antes fue tan realista, nunca antes se implicó con tal firmeza en los problemas de la naturaleza y en los problemas humanos. En la ecología y en la enfermedad, en el debate y en la ciencia.

Me interesa especialmente del arte su capacidad para reinventarse, para presentarse siempre nuevo, su habilidad de recodificación. Desde luego es sin duda esta versatilidad una cualidad que no le es propiedad en exclusiva. No en vano el hombre viene acompañándola desde que lo es. Y en ese camino

se ha ido haciendo diferente y singular pero no siempre ha aprendido a comprender la diferencia porque la tolerancia y la comprensión aún son algunas cuentas pendientes, algunas asignaturas no superadas por la humanidad.

En nuestra voluntad está el cambio porque éste es siempre individual. Es una capacidad que todo artista o no tenemos para cambiar el mundo, para hacerlo más habitable y plausible para todos sus habitantes porque todos son importantes para el mundo y porque éste no se podría entender sin la singularidad de cada uno.

## Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN

President, Circle of Fine Arts

Everyone knows that art and culture have a place of honor within the intense and laudable task carried out by the ONCE Foundation to promote the integration and the improvement of the daily lives of people with disabilities: it is shown not only in the projection and visibility of their actions -which open multiple and enriching avenues of personal fulfillment to those involved in them- but in the conviction of those responsible that diversity, as a positive element that characterizes disability, is also a crucial feature of arts, a guarantor of their wealth and a potential for impregnation.

Indeed, the arts are diverse and pluralistic by nature, responding to the various skills and talents of human beings and also to the diversity of materials and working methods that these same materials generate. From the sculpture in wood or bronze to the latest achievements from net art a very wide range of possibilities unfolds revealing and condensing human inventiveness. For this reason, it is particularly illustrative that this Third Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation is determined, as a starting point, to establish a suggestive metaphorical parallelism between the plurality of arts and the existence of many forms of disability: in the end, the creative task allows us to

exceed our vital and material limitations again and again, to reflect our full potential in an irreducible way that exceeds us and transcends us.

Ever since the Circle of Fine Arts (Círculo de Bellas Artes) welcomed the First Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation four years ago, promoting events, activities, exhibitions and immersion workshops in art where the new technologies, the mixture of genres and the invitation to perceive reality differently played a key role, we can say again that, in our time, in which diversity is a treasure that we have barely explored, the approach to other perspectives is the central point of the vital and it should enable us to expand our ability to receive and, through it, to expand our knowledge. It is an honor and a privilege to be part of the Honour Committee of the Third Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation and thereby contribute to a project which, with admirable generosity, helps to create links of integration and dialogue that make the future a more alive and friendly space.

## Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN

Presidente, Círculo de Bellas Artes

Nadie ignora que el arte y la cultura ocupan un lugar de honor dentro de la intensa y loable tarea que Fundación ONCE lleva a cabo para promover la integración y mejora de la vida cotidiana de las personas con discapacidades: lo demuestra no sólo la proyección y visibilidad de sus acciones –que abren múltiples y enriquecedores cauces de realización personal a quienes participan en ellas– sino el convencimiento mismo de sus responsables de que la diversidad, en tanto que elemento positivo que caracteriza a la discapacidad, es también un rasgo decisivo de las artes, un garante de su riqueza y potencial de impregnación.

En efecto, las artes son diversas y plurales por naturaleza, respondiendo así a las distintas habilidades y talentos del ser humano y también a la diversidad de materiales y de métodos de trabajo que estos mismos materiales generan. De la escultura en madera o en bronce a las últimas realizaciones del net art se despliega un amplísimo abanico que revela y compendia la inventiva humana. Por tal razón, es particularmente ilustrativo que esta III Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE se haya propuesto como punto de partida establecer un sugestivo paralelismo metafórico entre la pluralidad de las artes y la existencia de muchas formas de

discapacidad: a fin de cuentas, la tarea creadora nos permite rebasar una y otra vez nuestras limitaciones vitales y materiales, plasmar todo nuestro potencial en una forma irreducible que nos excede y nos trasciende.

Desde que el Círculo de Bellas Artes acogiera hace cuatro años la I Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, promoviendo encuentros, actividades, exposiciones y talleres de inmersión en el arte en los que las nuevas tecnologías, la mezcla de géneros y la invitación a percibir la realidad de otro modo jugaron un papel fundamental, podemos afirmar de nuevo que, en nuestro tiempo, en el que la diversidad supone una riqueza que apenas si hemos explorado, el acercamiento a otras perspectivas se encuentra en el eje mismo de lo vital y debe servirnos para ampliar nuestra capacidad de recepción y, a través de ella, nuestro conocimiento. Es un honor y un privilegio formar parte del Comité de Honor de esta III Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE y contribuir así a un proyecto que, con admirable generosidad, ayuda a crear vínculos de integración y diálogo que hacen del futuro un espacio más vivo, más acogedor.



**Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ**

General Director, Guggenheim Museum of Bilbao

## Museums: another way to see

Contemporary art has transgressed the boundaries of traditional artistic genres. Painting and sculpture as well as the most modern languages of video, photography and performance are no longer watertight compartments with well-defined characteristics. Nowadays, it is difficult to classify the works of contemporary art and therefore, we often refer for example to the Combined Paintings of Robert Rauschenberg, which are an encounter between canvas and three-dimensional sculpture or artistic interventions or installations where space is reoccupied and which may include paintings as well as sculptures, photographs, video, performance or elements of any other nature; in contemporary art practice is evident that the final result, the “art object”, is greater than the sum of its parts. Without any doubt, a modern museum where these forms of artistic expression are common promotes a new way of perceiving art.

Perception, which should not to be confused with the visibility of the object, overcomes multiple physical barriers. We tend to view the work of art as a means of knowledge of reality and reality itself is inclined to be identified with the visible, tangible or present. We should bring up those timely words of Eulalia Bosch

when she reminded us that the visible was an invention of mankind, that what is visible “can remain alternatively enlightened or hidden but, once apprehended, it is a substantial part of our livelihood“. Contemporary art gives us innumerable opportunities to find out. An audio broadcast of just over 51 minutes was all the materiality that the work *A man in a room, Gambling* (1992-97) had in the exhibition dedicated to Juan Muñoz; the feeling a copper tiles underfoot, as a transitional passage through the wooden floor of the room, was the experience proposed by Carl Andre in his *5 x 20 Altstadt Rectangle* (1967) in the exhibition devoted to minimalist art; Robert Morris took us for a strangled ride in *Untitled (Labyrinth)* (1974), which was part of the inaugural exhibition, and art came in through the mouth if we responded to invitation to eat black licorice candy wrapped in cellophane which Felix Gonzalez-Torres stretched us in *Untitled (Public Opinion)* (1991) in Art in the USA; likewise, art can be apprehended by the surface of the skin when penetrating the *Penetrable Curtain* (1967-2000) by Jesus Rafael Soto in the exhibition *Paris: Capital of Arts, 1900-1968*, or through the pores and nostrils when the intangibility of the mist of *Fog Sculpture # 08025 (F.O.G.)* (1998) by Fujiko Nakaya, belonging to the Own Museum Collection,

**Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ**

Director General, Museo Guggenheim de Bilbao

## Museos: otra manera de ver

El arte contemporáneo ha transgredido las fronteras de los géneros artísticos tradicionales. La pintura y la escultura, así como los más modernos lenguajes del vídeo, la fotografía o la performance, ya no son compartimentos estancos de características perfectamente definidas. Actualmente, es difícil clasificar las obras de arte contemporáneo y así, a menudo, nos referimos por ejemplo a las Pinturas Combinadas de Robert Rauschenberg, que son un encuentro entre lienzo y tridimensionalidad escultórica, o a instalaciones o intervenciones artísticas en las que se reocupa el espacio pudiendo incluirse tanto pinturas, como esculturas, fotografías, vídeo, performance o elementos de cualquier otra naturaleza; en la práctica del arte contemporáneo es evidente que el resultado final, el “objeto artístico”, es mayor que la suma de sus partes. Sin duda, un museo moderno donde estas formas de expresión artística son habituales promueve una nueva manera de percibir el arte.

La percepción, que no se debe confundir con la visibilidad del objeto, supera múltiples barreras físicas. Se tiende a contemplar la obra de arte como un medio de conocimiento de la realidad, y la realidad a su vez se inclina a identificarse con lo visible, lo

tangible o lo presente. Conviene traer a colación aquellas oportunas palabras de Eulalia Bosch, cuando nos recordaba que lo visible era un invento de la humanidad, que aquello que es visible “puede permanecer alternativamente iluminado u oculto pero una vez aprehendido forma parte sustancial de nuestro medio de vida“. El arte contemporáneo nos da innumerables ocasiones de comprobarlo. Una emisión en audio de algo más de 51 minutos fue toda la materialidad que cobraba la obra *Un hombre en una habitación, jugando (A Man in a Room, Gambling, 1992-97)*, en la exposición dedicada a Juan Muñoz; la sensación de unas baldosas de cobre bajo los pies, como un pasillo transitorio en medio del suelo de madera de la sala, era la experiencia que nos proponía Carl Andre en su *Rectángulo de Altstadt de 5 x 20 (5 x 20 Altstadt Rectangle, 1967)*, en la exposición que dedicamos al arte minimalista; Robert Morris nos llevaba por un estrangulado paseo en *Sin título (Laberinto) [Untitled (Labyrinth), 1974]*, que formó parte de la exposición inaugural, y el arte penetraba por el paladar si respondíamos a la invitación de comernos un caramelo de regaliz negro envuelto en celofán que nos extendía Felix Gonzalez-Torres en *Sin título (Opinión pública) [Untitled (Public Opinion),*

surrounded us. They are worth as a sample button to confirm that the concept of perception far exceeds visibility.

Perceiving a work of art is more about an internal footprint derived from experimentation than the cognitive level emanating from the knowledge or interpretation of the meaning of the work. Thus, the perception is reduced to an experience that is personal, subjective and non-transferable, and necessarily recognizable in any subject beyond the diversity of his/her physical or mental faculties. The inevitable conclusion is therefore that access to the work of art is feasible for all and its enjoyment is an innate potentiality to everybody. Therefore, we can say that art is a universal benefit and as such it is our duty to put it at the disposal of the overall perception.

In this sense, museums, and ours in particular, have an important social responsibility to take: the resounding commitment to the implementation of accessibility systems. Multitude of initiatives in Europe support the need for making goods and services available, and legislation of the Basque Country has made significant progress in this promotion in recent years. Aware of

these circumstances, the Museum has established, and is certified in, a system of global accessibility management, being a pioneer in this field worldwide. Followed strategy is based on the reality that there are no two visitors alike, and each person, based on their language, culture, disability, education, age, etc., access the Museum in a different way and grade, but all retain the perception and apprehension of art.

We work so that everyone can enjoy the museum and expand their artistic experiences in a visit that we hope will be fully satisfactory. This is the spirit guiding our actions, and we move forward with it.

1991] en Art in the USA; así mismo, el arte puede aprehenderse por la superficie de la piel al atravesar la Cortina penetrable (1967–2000) de Jesús Rafael Soto, de la exposición París: capital de las artes, 1900–1968, o por los poros y las fosas nasales cuando la intangibilidad de la bruma de la Escultura de niebla # 08025 (F.O.G.) [Fog Sculpture # 08025 (F.O.G.), 1998] de Fujiko Nakaya, perteneciente a la Colección Propia del Museo, nos envuelve. Valgan sólo como botón de muestra para confirmar que el concepto de percepción supera con creces la visibilidad.

Percibir una obra de arte consiste más en la huella interior que deriva de la experimentación que en el grado cognitivo que emana del conocimiento o interpretación del significado de la obra. De este modo, la percepción se reduce a una experiencia que es personal, subjetiva e intransferible, y necesariamente reconocible en todo sujeto más allá de la diversidad de sus facultades físicas o mentales. Es necesario concluir, por tanto, que el acceso a la obra de arte es factible para todos y su disfrute es una potencialidad innata a todas las personas. Así, podemos afirmar que el arte es un bien universal y como tal es nuestro deber ponerlo al servicio de la percepción global.

En este sentido, los museos, y el nuestro en particular, tienen una importante responsabilidad social que asumir: el compromiso rotundo con la implantación de sistemas de accesibilidad. En Europa multitud de iniciativas defienden la necesidad de hacer accesibles los bienes y servicios, y la legislación del País Vasco, en los últimos años ha avanzado significativamente en esta promoción. Consciente de estas circunstancias, el Museo ha implantado y se ha certificado en un sistema de gestión de la accesibilidad global, siendo pionero en este aspecto a nivel internacional. La estrategia seguida se basa en la realidad de que no existen dos visitantes iguales, y cada persona, en función de su lengua, cultura, discapacidad, formación, edad, etc., accede al Museo de modo y grado diferente, pero todos conservan la percepción y la aprehensión del arte.

Trabajamos para que todas las personas puedan disfrutar del Museo y ampliar sus experiencias artísticas en una visita que esperamos sea plenamente satisfactoria. Éste es el espíritu que preside nuestras actuaciones, y con él seguimos adelante.

## Miguel VON HAFE PÉREZ

Director, Center of Contemporary Art of Galicia

For centuries the Western viewer has been linked almost exclusively to art through glance. Even today, visiting many museums translates into a simple exercise of contemplation of rows of objects arranged in chronological order or grouped by movements and schools on walls and showcases. This predominantly visual experience of the works of art is not only an obstacle for people with disabilities, it also greatly reduces the possibility of personal enrichment of the general public. In recent years, however, museum institutions are increasingly aware that the social, cultural and functional diversity of their potential users requires new working patterns that opt decisively for the integration, participation and multi-sensory experimentation.

The third edition of the Biennial of Contemporary Art organized by the ONCE Foundation is focused in a special way in the dual aspect -physical and intellectual- of the accessibility concept, stressing the need to eliminate architectural, linguistic and sensory barriers, which hinder the creation and the enjoyment of art. In the CGAC, we understand that the museum, as a space for education and cultural diffusion,

has a key role in eliminating these barriers. Experiences such as the exhibition Another glance, organized in collaboration with ONCE, or educational programs for groups with special needs, such as the Forum of artistic experimentation for the deaf developed by the educational service of the CGAC, are a sign of our continued efforts to facilitate the approach of all audiences to contemporary artistic expression through its programs of activities and exhibitions. But beyond specific initiatives aimed at the integration of specific groups in their daily practice, the CGAC is known for working with a global perspective for a more just and egalitarian society, ensuring that no visitor to the museum feels left out with respect to the benefits and services we offer to the whole of society. This effort results in a constant dialogue with groups and associations of people with disabilities, to identify potential needs and to promote their active participation in the institution's life.

In previous years, the Biennial organized by the ONCE Foundation has shown that people with disabilities have a lot to contribute in the field of artistic creation and experimentation.

## Miguel VON HAFE PÉREZ

Director, Centro Gallego de Arte Contemporáneo

Durante siglos el espectador occidental se ha relacionado con el arte casi exclusivamente a través de la mirada. Todavía hoy, la visita a muchos museos se traduce en un mero ejercicio de contemplación de hileras de objetos dispuestos en orden cronológico o agrupados por movimientos y escuelas en paredes y vitrinas. Esta experiencia predominantemente visual de las obras de arte no sólo supone un escollo para las personas discapacitadas, también limita enormemente las posibilidades de enriquecimiento personal del público en general. En los últimos años, sin embargo, las instituciones museísticas son cada vez más conscientes de que la diversidad social, cultural y funcional de sus usuarios potenciales requiere nuevos modelos de trabajo que apuesten de manera decidida por la integración, la participación y la experimentación multisensorial.

La tercera edición de la Bienal de Arte Contemporáneo organizada por la Fundación ONCE se centra de un modo especial en la doble vertiente -física e intelectual- del concepto de accesibilidad subrayando la necesidad de eliminar las barreras arquitectónicas, lingüísticas y sensoriales que dificultan la creación y la fruición

del arte. En el CGAC entendemos que al museo, como espacio de educación y difusión cultural, le corresponde un papel clave en la eliminación de dichas barreras. Experiencias como la exposición Outra mirada, organizada en colaboración con la ONCE, o programas educativos dirigidos a colectivos con necesidades especiales, como el Foro de experimentación artística para sordos desarrollado por el servicio pedagógico del CGAC, son una muestra del empeño constante del centro por facilitar el acercamiento de todos los públicos a las manifestaciones artísticas contemporáneas a través de sus programas de actividades y exposiciones. Pero más allá de iniciativas puntuales encaminadas a la integración de colectivos concretos, en su práctica cotidiana, el CGAC se distingue por trabajar con una perspectiva global en favor de una sociedad más justa e igualitaria, procurando que ningún visitante del museo se sienta excluido con respecto a los beneficios y servicios que ofrecemos al conjunto de la sociedad. Este esfuerzo se traduce en un diálogo constante con las agrupaciones y asociaciones de personas discapacitadas de su contexto, con el fin de detectar posibles necesidades y promover su participación activa en la vida del centro.

This successful initiative is a great example of commitment and seriousness to those who face the responsibility of running a cultural institution with a vocation for public service. Following in its footsteps, we assume the great challenge of the XXI century museum: to achieve real integration of individuals and groups with specific needs, and to make those who visit us feel art as something close and accessible that concerns us all.

En ediciones anteriores, la Bienal de Arte organizada por la Fundación ONCE nos ha mostrado que las personas discapacitadas tienen mucho que aportar en el terreno de la creación y la experimentación artística. Esta feliz iniciativa es todo un ejemplo de compromiso y rigor para quienes nos enfrentamos a la responsabilidad de dirigir una institución cultural con vocación de servicio público. Siguiendo sus pasos, asumimos pues el gran reto del museo del siglo XXI: conseguir la integración real de los individuos y colectivos con necesidades específicas, y hacer que quienes nos visiten sientan el arte como algo cercano y accesible que nos concierne a todos.





# CODES, WRITING

## Introduction

This exhibition represents the third edition of an art contest organized by the ONCE Foundation on a biannual basis since 2006. It is a collective effort that seeks as its primary objective to introduce to the contemporary art circuit to creators with some kind of disability (in the case of those present on this occasion: physical, visual and intellectual) or mental illness (schizophrenia) together with renowned artists, which have preferably worked on the very notion of disability, although many of the former ones also have a solid reputation<sup>1</sup>. It seems that the present is marked by a stubborn communicative anxiety, a fact which combined with the fact that people with disabilities have special codes for communication, such as the Braille tactile reading system for blind people, or the sign language used by the deaf, prompted us to articulate the code and writing concepts as the line of argument of this exhibition.

<sup>1</sup> ONCE Foundation "tries to promote, enhance and provide public visibility to the authors with and without disabilities, whose work is inspired by disability or is about the senses and their perceptual sensitivity," reads as the first objective of the Biennial's corporate statement. In this sense, Dan Miller is an artist with an intellectual disability, he is autistic. Rocío Antona, Ángel Baltazar, Miguel Ángel Campano, Sergio de Luz, Conchita Jiménez and Luis Pérez-Minguez suffer from different physical disabilities. Miguel Agudo, Beroiz Perez de Rada, Carme Ollé and Rafael Sanz Lobato suffer visual impairment, while the painter Rafael Arias and the photographers Pete Eckert, Flo Fox and Gerardo Nigenda (who died on May 9th, during the process of execution of this exhibition) are blind creators. Ramon Losa suffers from schizophrenia.

# CÓDIGOS, ESCRITURA

## Introducción

La presente exposición representa la tercera edición de un certamen artístico organizado por la Fundación ONCE con carácter bianual desde 2006. Se trata de un esfuerzo colectivo que persigue como objetivo primordial introducir en el circuito del arte contemporáneo a creadores con algún tipo de discapacidad (en el caso de los concurrentes en esta ocasión: física, visual e intelectual) o de enfermedad mental (la esquizofrenia) junto a artistas reputados, que preferentemente hayan trabajado sobre la noción misma de discapacidad, aunque gran parte de los primeros, cuentan, asimismo, con un sólido prestigio<sup>1</sup>. Parece que el presente se halla marcado por una contumaz ansiedad comunicativa, circunstancia que unida al hecho de que las personas con discapacidad dispongan de códigos especiales para su comunicación, tales como el sistema braille de lectura táctil para los invidentes, o la lengua de signos empleado por los sordos, nos ha movido a articular como nexos argumentales de esta exposición los conceptos de código y de escritura.

<sup>1</sup> La Fundación ONCE "trata de promocionar, potenciar y ofrecer una proyección pública a los autores, con discapacidad y sin ella, cuya obra se inspira en la discapacidad o versa sobre los sentidos y su sensibilidad perceptiva", reza como primero de los objetivos la declaración corporativa de la Bienal. En este sentido, Dan Miller es un creador con discapacidad intelectual, es autista. Rocío Antona, Ángel Baltazar, Miguel Ángel Campano, Sergio de Luz, Conchita Jiménez y Luis Pérez-Minguez padecen diversas discapacidades físicas. Miguel Agudo, Beroiz Pérez de Rada, Carme Ollé y Rafael Sanz Lobato padecen discapacidad visual, mientras que el pintor Rafael Arias y los fotógrafos Pete Eckert, Flo Fox y Gerardo Nigenda (fallecido el 9 de mayo, durante el proceso de realización de esta exposición) son creadores ciegos. Ramón Losa padece esquizofrenia.

## Notes about the presence of writing in contemporary fine arts

Words have not been absent from the artistic productions throughout art history. Just think of the profusion of hieroglyphics in Egyptian sculpture and wall decorations or in pre-Columbian cultures. Usually their presence has been designed to indicate the names of the characters that appear on the scene, thus facilitating its interpretation; think for example of the mosaic decoration of Byzantine culture. In this sense, the presence of words can be found in religious paintings<sup>2</sup>, as it is the particularly relevant writing on Court portraits which accompanies the image of the model, determining the list of his/her titles. Also, the words could become a more or less extensive legend which dealt with the historical events painted, in an intrinsically propagandistic way, and even in the form of dialogue between the people portrayed, like the balloons in which the dialogues of the characters of modern comic books are inserted, a popular resource of similar understanding which has its direct and remote precursor in phylactery. Phylactery consists of writing in a band that accompanies not only some paintings, but it is also present in sculptures, coats of arms and, of course, for its memorial function in the epitaphs, which shows the character of praise for the deceased.

With regard to contemporary art, the presence of the word has been expressed discontinuously but full of interest in all avant-garde movements and today it is an item commonly used by visual artists from all artistic disciplines. The word was a prime instrument in the renewal of academic traditions, which took place in successive artistic avant-gardes that developed in the

<sup>2</sup> Serve as a mere example Vicente Macip's painting, *Inmaculada Concepción* (Immaculate Conception, first half of the sixteenth century, oil painting on canvas, 218x184 cm, Madrid, Col. BSCH), in which the Virgin is flanked on both sides by inscriptions in Latin. All these propositions are the attributes of Immaculate Conception as set out in the Litany of Loreto, taking fragments of Genesis, the Song of Songs and other Old Testament books.

early decades of the twentieth century. And it was in such way both because of the addition of the words in the pictorial plane and through the persistent writing of proclamations, declarations and manifestos that members of those same avant-gardes signed<sup>3</sup>.

In Cubism, the representation of the word began to bear a strong critical characteristic towards the traditional Western system of representation, to the point of becoming one of the main instruments of anti-academic reaction. The introduction of words in the pictorial surface is one of the instruments through which the Cubist revolution proceeded to disprove the possibility of a credible reproduction of the visual experience of reality that had remained untouched since its codification in the Quattrocentist painting<sup>4</sup>. The introduction of the word in Cubist painting is therefore a clearly realistic element, although this pictorial language is far away of academic conventions from figurative representation. In this sense, it may be recalled that despite the difficulty of reading offered by the objects represented in Cubist painting, the highest representative of Realism, Gustave Courbet, was claimed as the tutelary figure of the Cubist movement<sup>5</sup>. From a formal point of view cubist revolution proceeded to the exaltation of the tangible and material character of the objects represented, a crucial dissent in respect to the Impressionist light and the more explicitly emotional Post-Impressionism, sometimes reaching a distortion of models leading to the extreme of the amorphousness.

<sup>3</sup> The reader has two collections of these manifestos in Spanish translation. The first one is CIRLOT, Lourdes (ed.): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor, 1993. More prolix is CALVO SERRALLER, F. GONZÁLEZ GARCÍA, Á. and FIZ MARCHÁN, S. (eds.): *Escritos de arte de vanguardia*. 1900/1945. Istmo, Madrid, 1999.

<sup>4</sup> The symbolic role played by this perspective establishment was the subject of a monograph published by the distinguished art historian Erwin Panofsky in 1927. Please see PANOFKSKY, Erwin: *Die Perspektive als «Symbolische Form»*. Leipzig y Berlín, B. G. Teubner, 1927.

<sup>5</sup> The first essay on Cubism, published in 1912 by artists attached to the new style, Albert Gleizes and Jean Metzinger, *The Cubism*, opened with the following statement: "to evaluate the importance of Cubism you must go back to Gustave Courbet" (GLEIZES, Albert and METZINGER, Jean: *Sobre el Cubismo*. Tr. Isabel Ramos Serra and Francisco Torres Monreal. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1986, p. 25). These painters denounced, despite all, the subjection of Courbet to the prevailing visual conventions even in his time –that he would not infringe, in any case-, but they praised him for considering him a pioneer in breaking the idealism and because of the fact that he introduced the tangible nature of reality in painting, with no accessories. For his part, in his text on Cubism written in the autumn of that year, published in 1913, the poet Guillaume Apollinaire coincides with Gleizes and Metzinger's opinion regarding the fundamental importance that the realist painter practiced for this trend "the father of the new painters is Courbet" (APOLLINAIRE, Guillaume: «Sobre la pintura», VII, en *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Tr. de Lydia Vázquez. Madrid, Visor, 1994, p. 32).

## Apuntes en torno a la presencia de la escritura en las artes plásticas contemporáneas

Las palabras no han estado ausentes de las producciones artísticas a lo largo de la historia del arte. Basta pensar en la profusión de jeroglíficos de la escultura y decoraciones murales egipcias o en las culturas precolombinas. Generalmente su presencia ha estado destinada a indicar los nombres de los personajes que aparecen en escena, facilitando de este modo su interpretación; piénsese, por ejemplo en la decoración musivaria de la cultura bizantina. En este sentido, la presencia de palabras puede hallarse en la pintura religiosa<sup>2</sup>, como resulta la escritura particularmente relevante en los retratos de Corte que acompaña a la efigie del modelo, estableciendo la relación de sus títulos nobiliarios. Asimismo, las palabras podían constituirse en una leyenda más o menos extensa en la que se versaba de los acontecimientos históricos pintados, de modo intrínsecamente propagandístico, y aun incluso en la forma de diálogo entre las personas retratadas, como los globos o bocadillos en los que se insertan los diálogos de los personajes de las modernas historietas ilustradas, un recurso popular de asimilable comprensión que cuenta en la filacteria con su directo y remoto precursor. Consiste la filacteria en una banda de escritura que acompaña no sólo a algunas pinturas, sino que asimismo se ofrece en esculturas, escudos de armas y, naturalmente, por su función memorial, en los epitafios, donde presentan el carácter de loa para el difunto.

En lo referente al arte contemporáneo, la presencia de la palabra se ha manifestado de modo discontinuo pero cargado de interés en todos los movimientos de vanguardia, y hoy es un elemento comúnmente empleado

<sup>2</sup> Sirva como mero ejemplo la pintura de Vicente Macip, *Inmaculada Concepción* (primera mitad del siglo XVI, óleo sobre tabla, 218x184 cm, Madrid, Col. BSCH), en la que la Virgen aparece flanqueada a ambos costados por inscripciones en latín. Todas estas proposiciones son los atributos de la Inmaculada tal y como se establecen en la Letanía Lauretana, asumiendo fragmentos del Génesis, del Cantar de los Cantares y de otros libros veterotestamentarios.

por los creadores visuales de todas las disciplinas artísticas. La palabra fue un instrumento privilegiado en la renovación de las tradiciones académicas, que tuvo lugar en las sucesivas vanguardias artísticas que se desarrollaron en las primeras décadas del siglo XX. Y lo fue tanto por la incorporación de las palabras en el plano pictórico como a través de la pertinaz escritura de proclamas, declaraciones y manifiestos que los miembros de aquellas mismas vanguardias suscribieron<sup>3</sup>.

La representación de la palabra comenzó a ostentar una marcada característica crítica al sistema representativo tradicional occidental durante el Cubismo, hasta el punto de constituirse en uno de los instrumentos privilegiados de su reacción antiacadémica. La introducción de palabras en la superficie pictórica constituye uno de los instrumentos mediante los cuales la revolución cubista procedió a la impugnación de la posibilidad de una reproducción verosímil de la experiencia visual de la realidad que se había mantenido incólume desde su codificación en el Quattrocento<sup>4</sup>. Es, por tanto, la introducción de la palabra en la pintura cubista, si bien se aparta este lenguaje pictórico de las convenciones académicas de la representación figurativa, un elemento de afirmación netamente realista. En este sentido, puede recordarse que, pese a la dificultad de lectura que ofrecen los objetos representados en la pintura cubista, el máximo representante del Realismo pictórico, Gustave Courbet, fue reivindicado como la figura tutelar del movimiento cubista<sup>5</sup>. Desde un punto de vista formal la revolución cubista

<sup>3</sup> El lector dispone de dos colecciones de estos manifiestos en traducción española. El primero es CIRLOT, Lourdes (ed.): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1993. Más prolijo resulta CALVO SERRALLER, F., GONZÁLEZ GARCÍA, Á., y MARCHÁN FIZ, S., (eds.): *Escritos de arte de vanguardia*. 1900/1945. Istmo, Madrid, 1999.

<sup>4</sup> El papel simbólico que desempeña este establecimiento perspectivo fue objeto de una monografía publicada por el insigne historiador del arte Erwin Panofsky en 1927. *Vide* PANOFKSKY, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*. Tr. de Virginia Careaga. Barcelona, Tusquets, 1973.

<sup>5</sup> El primer ensayo dedicado al Cubismo, publicado en 1912 por los pintores adscritos a la nueva manera, Albert Gleizes y Jean Metzinger, *Le Cubisme*, se abría con la siguiente declaración: "para evaluar la importancia del Cubismo hay que remontarse a Gustave Coubert" (GLEIZES, Albert y METZINGER, Jean: *Sobre el Cubismo*. Tr. de Isabel Ramos Serra y Francisco Torres Monreal. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1986, p. 25). Estos pintores denunciaban, pese a todo, el sometimiento de Courbet a las convenciones visuales imperantes aún en su tiempo –que en ningún caso vulneraría-, pero le alabaron por considerarle el pionero en la ruptura del idealismo y por el hecho de que introdujera en la pintura el carácter tangible de lo real, sin aditamentos. Por su parte, en su texto sobre el Cubismo escrito en el otoño de aquel mismo año, y publicado en 1913, el poeta Guillaume Apollinaire coincide con la tesis de Gleizes y Metzinger sobre la capital importancia que para esta tendencia ejerció el pintor realista: "el padre de los nuevos pintores es Courbet" (APOLLINAIRE, Guillaume: «Sobre la pintura», VII, en *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Tr. de Lydia Vázquez. Madrid, Visor, 1994, p. 32).



In Cubist painting the word is made visible by two different ways. First of all, adding stenciled words to the surface of the fabric<sup>6</sup>. Secondly, through the appropriation of an existing printed message, proceeding to the practice of collage, and very often using sheets of newspapers, which are, of course, full of writing<sup>7</sup>. The importance of this procedure for the anti-academic claims of the Cubists would be unequivocally shown, among others, by Louis Aragon, who claimed in 1923 that “for the Cubists, the postage stamp, the newspaper, the matchbox that the painter stuck on in his/her painting, had the value of a test, of a tool to control the very *reality* of the picture” <sup>8</sup>.

Very close to Cubist painters, the poet Guillaume Apollinaire contributes to the popularization of concrete poetry<sup>9</sup>, since the publication in 1918 of his poems *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*. Concrete poetry refers to the poetic compositions whose words have been arranged in a figurative way, both in an allusive manner to the content of the poem and in a different way<sup>10</sup>. Thus, these poems, which are verbal and iconic at the same time, come from a reiteration

<sup>[1]</sup> Stenciling means to impress the color print of a sign on a surface. For Douglas Cooper, witness of the evolution of Cubist art, the first painting in which words are stenciled is  The Portuguese (1911, oil on canvas, 117 x 82 cm, Basel, Kunstmuseum), work by George Braque. Please see COOPER, Douglas: La época cubista. Tr. Aurelio Martínez Benito. Madrid, Alianza, 1984, p. 64.

<sup>[2]</sup> Although, the rest of painters unconnected to cubist practices will continue, of course, exercising cubist pictorial representations of these elements of writing when they are present on the surface of their canvas. An example is the 1914 work X Gentleman (1914, oil on canvas, 162.5 X97, 5 cm, St. Petersburg, Hermitage) by the Fauvist painter, who supposedly was a friend of Picasso, André Derain. With regard to the history of collage the following readings are highly recommended: Die Geschichte der Collage. Vom Cubismus bis zur Gegenwart, by Herta Wescher (1968) and The History of Collage. From Cubism to Present, by Eddie Wolfram (London, Studio Vista, 1975).

<sup>[3]</sup> ARAGON, Luis: Los colages. Translated by Pilar Andrade. Madrid, Síntesis, 2001, p. 27.

<sup>[4]</sup> But not to its invention. “The pictorial writing as such has always had a place in magic and in the preparation of amulets, but as a different artistic literary art form, we owe its creation to the Greek poet Simias that, in the fourth century before Christ, wrote poems in the shape of eggs, of a double ax and of bird wings. Simias was not the only Greek poet who used this artistic style and the tradition continued until that, finally, in the sixth century, was introduced into Christian Europe by the Bishop of Poitiers Venancio Fortunato who wrote his cross-shaped poem De Sancta Cruce” (GAUR, Albertine: Historia de la escritura. Tr. De Manuel Carrión Gútez. Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez, 1989, p. 207).

<sup>[5]</sup> The noun “calligram”, which connects the Greek words kalos and gramma (literally meaning “beautiful letters”) will be popular quickly. That same year 1918, which was the date of the publication of Apollinaire as well as the date of his death (at thirty-eight years old) marks the birth in Spain of a literary avant-garde: the Ultraism, which will precisely make the calligrams to be one of its most characteristic elements. As it would happen in the futurist movement, the Ultraism confronts academic tradition. One of his statements, published in the publication of the movement, Ultra (Madrid), sums it up, “Literature does no longer exists. Ultraism killed it”. For an introduction to the issue of the literary avant-garde in Spain, please see José Antonio Sarmiento: «El estallido de la vanguardia» and «Ultraismo», in Escrituras en libertad (Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 23-61 and 94-113, respectively).

in the relationship between background and figure (the theme from “Il pleut” –It is raining- is the same as the arrangement of words in the form of rain) or from a dissidence (as, it happens, for example, in the drawn shapes that serve as a frame or scene to the fragments that make up “Madeleine”).

Historical avant-gardes, and particularly Futurism, Dadaism and Surrealism, have a programmatic content that its members often reflect in their manifestos or in the regular publications in which they collaborated. The programmatic profusion also takes fine arts materials away. The link between painting and poetry, so strong in some of these movements, justifies, in the same way, the presence of the word, and even its main role in the pictorial surface, for example. Thus, paintings from Futurism and Dadaism showed in the word an element of protest closely related to their manifestos or made them to be the main element. The same happens in some works on paper by Carlo Carrà, which share a characteristic *horror vacui* (tendency to fill every space, usually with decorative motifs or elements) and an unorthodox condition that amplifies their dynamism, as *Rapporto di un nottambulo milanese* (Behavior of a night bird from Milan, 1914, ink and collage on paper, 37.4x28 cm) and *Sole d’Imbecillità* (Sun of Imbecility, 1914, ink on paper, 28x23 cm).

Among the artists from Dadaism, word is repeatedly used with a satirical or provocative nature, as it is often in the work of Francis Picabia, who uses –as Marcel Duchamp would do for the same purpose- a mechanical iconography to talk about the erotic mechanism<sup>11</sup>, or makes representations of, more or less schematic, machines invented by him to name the portraits of his acquaintances<sup>12</sup>, in both cases with a large presence of the word written on the surface of representation. A presence that became almost exclusively in his work entitled *L’oeil cacodylate* (The cacodylate eye, 1921, oil on canvas, 146x114 cm, Paris, Musée National d’Art Moderne). Picabia had suffered an eye illness that was

<sup>[1]</sup> In a 1915 work regarding the representation of a spark plug in which it can be read, as if it were its trademark, For-Ever, Picabia has inscribed the following message, which served as the title of the work, Portrait d’une jeune fille américaine dans l’état of nudité (Portrait of an American girl in a state of nudity).

<sup>[2]</sup> As it happens in the portrait of the artist, critic and art gallery owner Marius de Zayas entitled De Zayas! De Zayas!, which Picabia executed the same year 1915.

procedió a la exaltación del carácter tangible, material, de los objetos representados, una disidencia crucial respecto a la festividad lumínica impresionista y la carga más explícitamente emocional del postimpresionismo, que alcanzaba en ocasiones una distorsión de sus modelos que conducía al extremo de la amorfía.

En la pintura cubista la palabra se hace visible por dos vías distintas. En primer lugar, mediante la incorporación a la superficie de la tela de palabras estarcidas<sup>6</sup>. En segundo lugar, a través de la apropiación de un mensaje impreso preexistente, para lo que se procede a la práctica del collage, empleando para ello, muy habitualmente, hojas de periódicos, naturalmente cargadas de escritura<sup>7</sup>. La importancia de este procedimiento para las reivindicaciones antiacadémicas de los cubistas sería señalada de modo inequívoco, entre otros por Louis Aragon, quien afirmaba en 1923 que “para los cubistas, el sello de correos, el periódico, la caja de cerillas que el pintor pegaba en su cuadro, tenían el valor de un test, de un instrumento de control de la *realidad* misma del cuadro”<sup>8</sup>.

Muy cercano a los pintores cubistas, el poeta Guillaume Apollinaire contribuye, desde su publicación en 1918 de su poemario *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*, a la popularización de los caligramas<sup>9</sup>. Son los caligramas composiciones poéticas cuyas palabras han sido dispuestas de modo figurativo, tanto de manera alusiva al contenido mismo del poema en que se

<sup>[1]</sup> Estarcir significa estampar la huella de color de un signo sobre una superficie. Para Douglas Cooper, testigo de la evolución del arte cubista, la primera pintura en la que se presentan palabras estarcidas es  El portugués (1911, óleo sobre lienzo, 117 x 82 cm, Basilea, Kunstmuseum), obra de George Braque. Vide COOPER, Douglas: La época cubista. Tr. de Aurelio Martínez Benito. Madrid, Alianza, 1984, p. 64.

<sup>[2]</sup> Aunque, naturalmente, el resto de los pintores ajenos a las prácticas cubistas continuarán ejerciendo representaciones pictóricas de estos elementos de escritura cuando se encuentran en la superficie de sus tela. Así obra en 1914, el pintor fauvista que habría de ser amigo de Picasso, André Derain, en Caballero X (1914, óleo sobre lienzo, 162,5x97,5 cm, San Petersburgo, Ermitage). En lo referente a la historia del collage, muy recomendables resultan las lecturas de Herta Wescher, La historia del collage. Del cubismo a la actualidad. Tr. de Enric Vázquez. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, y de Eddie Wolfram, History of Collage. Londres, Studio Vista, 1975 (de la que no existe edición española).

<sup>[3]</sup> ARAGON, Louis: Los colages. Traducción de Pilar Andrade. Madrid, Síntesis, 2001, p. 27.

<sup>[4]</sup> Pero en modo alguno a su invención. “La escritura pictórica como tal ha tenido siempre un lugar en la magia y en la preparación de amuletos, pero como forma artística literaria distinta, la debemos al poeta griego Simias, que en el siglo IV a. C., escribió poemas en forma de huevo, de doble hacha y de alas de pájaro. Simias no fue el único poeta griego que usó esta forma artística y la tradición continuó hasta que finalmente, en el siglo VI, fue introducida en la Europa cristiana por el obispo de Poitiers Venancio Fortunato que escribió su poema De Sancta Cruce en forma de cruz” (GAUR, Albertine: Historia de la escritura. Tr. De Manuel Carrión Gútez. Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez, 1989, p. 207).

constituyen, como de modo diferente<sup>10</sup>. Así, estos poemas que son al tiempo, verbales e icónicos, proceden en la relación entre fondo y figura a una reiteración (la temática de “Il Pleut” es afín a la disposición de las palabras en forma de lluvia) o bien a una disidencia (como ocurre, por ejemplo, en las formas dibujadas que sirven de marco o de escena a los fragmentos que componen “Madeleine”).

Las vanguardias históricas, y particularmente el Futurismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, presentan un contenido programático que muy a menudo sus miembros reflejan en sus manifiestos o en las publicaciones periódicas en las que colaboraban. La profusión programática se lleva, asimismo, a los soportes plásticos. La vinculación entre pintura y poesía, tan fuerte en algunos de estos movimientos, justifica, del mismo modo, la presencia de la palabra, y aun su protagonismo, en la superficie pictórica, por ejemplo. Así, las obras pictóricas futuristas y las dadaístas presentaban en la palabra un elemento reivindicativo muy afín a sus proclamas revolucionarias o hacían de ellas elementos protagonistas. Del mismo modo ocurre en algunas obras sobre papel de Carlo Carrà, que comparten un característico *horror vacui* y una disposición heterodoxa que amplifica su dinamismo, como *Rapporto di un nottambulo milanese* (Comportamiento de un noctámbulo milanés, 1914, tinta y collage sobre papel, 37,4x28 cm) y *Sole d’Imbecillità* (Sol de imbecilidad, 1914, tinta sobre papel, 28x23 cm).

Entre los artistas dadaístas, la palabra será recurrentemente empleada con carácter satírico o provocador, como ocurre con frecuencia en la obra de Francis Picabia, quien emplea –como haría Marcel Duchamp con idénticos fines- una iconografía mecánica para versar del mecanismo erótico<sup>11</sup>, o realiza representaciones de

<sup>[1]</sup> El sustantivo “caligrama”, que une los vocablos griegos kalos y gramma (significando literalmente “bellas letras”) se hará popular con celeridad. Ese mismo 1918, fecha de la publicación de Apollinaire y fecha de su muerte (a los treinta y ocho años de edad) marca el nacimiento en España de una vanguardia literaria: el Ultraísmo, que hará, precisamente de los caligramas, uno de sus elementos característicos. Como ocurriría en el movimiento futurista, el Ultraísmo se enfrenta a la tradición académica. Una de sus declaraciones, aparecida en la publicación del movimiento, Ultra (Madrid), lo resume, “La literatura no existe ya. El Ultraísmo la ha matado”. Para una introducción a la cuestión de las vanguardias literarias en España, vide José Antonio Sarmiento: «El estallido de la vanguardia» y «Ultraísmo», en Escrituras en libertad (Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 23-61 y 94-113, respectivamente).

<sup>[2]</sup> En una obra de 1915, sobre la representación de una bujía en la que se lee, como si se tratara de su marca comercial, la divisa For-Ever (“para siempre”), Picabia ha inscrito el siguiente mensaje, que da título a la obra, Portrait d’une jeune fille américaine dans l’état de la nudité (Retrato de una muchacha américa en estado de desnudez).

treated with cacodylate. In this work, Picabia paints an eye and invites his acquaintances to leave messages on the canvas, we would say, similar to the dedications that friends write on the plaster cast of the ones that have broken a leg or an arm. But in the case of Dadaism, the introduction of chance will be crucial also with regard to writing, as Tristan Tzara unmistakably expresses in his instructions to compose a Dadaist poem included in his «Dada, manifesto on feeble love and bitter love»<sup>13</sup>.

For its part, in Surrealism, word became part of the painting as a poetic or dream element. This is the case of Joan Miró, for example, who made written compositions since 1925 (which beginning will serve as the title of the works), in a calligraphic mode, offered together with pictorial elements, as it happens, for example, in his works entitled *Le corps de ma brune* o *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse*<sup>14</sup>. René Magritte would use words in his paintings to draw attention to the misleading nature of language, as in *The Betrayal of Images* (1929, oil on canvas, 62x81 cm, Los Angeles County Museum of Art). In this work, and under the representation of a pipe, Magritte added the phrase “this is not a pipe” using school calligraphy. Indeed, it is in any case a representation of a pipe and no one could smoke with it<sup>15</sup>.

Some of the artistic movements after the Second World War will turn the word into a main element although with different motivations. This is what happens among Pop

<sup>13</sup> To that purpose, you will have to cut each and every one of the words of a newspaper article of the extension that you want to have the poem, and each of the cuts has to be introduced in a bag. After stirring its contents, each of the cuts will have to be extracted taking turns and be carefully recorded in order of extraction. Tzara says, “the poem will resemble to you” (TZARA, Tristan: «Dada, manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo», en *Siete manifiestos Dada*. Tr. de Huberto Alter. Barcelona, Tusquets, 1972, p. 50).

<sup>14</sup> The first one of these, *The body of my brunette* (1925, oil on canvas, 130x96 cm) presents, together with a poem of erotic nature, a highly stylized representation of the breasts of the protagonist. In a more calligraphic way, the second one of these paintings, *A bird chases a bee and it takes it down* (1927, oil on canvas, 81x100 cm), provides in the letters of the word “pursue” (*poursuit*) an iconic development that transmits the experience of a flight.

<sup>15</sup> Magritte would deal with the conventional nature of words, for example, in his *Key of Dreams* (1930, oil on canvas, 81 x 60 cm). A mock geometrical structure divides the painting into six equal squares, like a window. In each of them, he represents a clearly identifiable object and then a word below it. It might be thought, by its use, of a similar code to that used, with an iconic pedagogical criterion, in a teaching book for children. However, the artistic representation and the word that designates it do not correspond. If what we see from left to right and from top to bottom is an egg, a high-heel shoe, a bowler hat, a lit candle, an empty glass and a hammer, what we read is “acacia”, “moon”, “snow”, “blanket”, “storm” and “desert”.

growers and conceptual art. In the case of Pop art, the works of art are contaminated, when they represent an urban and consumer culture, by advertising strategies that present in the explicit word one of their key weapons for their vocative purposes. So, Roy Lichtenstein uses the language of comics (incorporating balloons, the words coming out of the mouths of his characters), Andy Warhol fills his representations with goods that show very clearly -through the replication of their words and corporate images- their corresponding brands. Jasper Johns recreates in an exciting literal performance, two-dimensional elements, representation (or reproduction) of flat things: such as flags, maps, targets, numbers arranged from smallest to largest and letters arranged in compliance with the usual alphabetical sequence. And even word will become the exclusive purpose of representation in the majority of Ed Ruscha’s paintings.

Not surprisingly, Western artists have returned again, but with particular eagerness in recent years, to the huge implementation of words in the visual surface. Among them there is a group that uses neat and neutral typographical procedures, seized from reality or from graphic design. These strategies have been used for the production, with a critical sense, of a Barbara Kruger, for example, that uses the graphic mechanisms of advertising to denounce the alienation that these same mercantilist strategies cause. The disseminated messages offer the same critical component in front of the consumer society, also using these commercial typographies in projections on buildings or through illuminated screens, by authors such as Krzysztof Wodiczko or Jenny Holzer, to mention the most renowned. Or you may think of the appropriation of texts, either from a dictionary or from masterpieces of literature that makes Joseph Kosuth (appearing in the exhibition) or other proposals, like the present literalism in the works of On Kawara, displaying the date of the realization of the work, or the paintings in which Simon Linke announces the opening of the exhibitions of other artists.

A second group of contemporary artists, by contrast, uses its own gestural writing, sometimes with an expressive character marked by anxiety, embarrassment, lyricism or frustration. There are two ways to understand this

máquinas de su invención, más o menos esquemáticas, para denominar los retratos de sus conocidos<sup>12</sup>, en ambos casos con una amplia presencia de la palabra escrita en la superficie de la representación. Una presencia que llegó a ser prácticamente exclusiva en su obra titulada *L’oeil cacodylate* (El ojo cacodilato, 1921, óleo sobre lienzo, 146x114 cm, París, Musée National d’Art Moderne). Picabia había padecido una dolencia ocular que fue tratada con cacodilato. En esta obra Picabia pinta un ojo e invita a sus conocidos a que dejen mensajes sobre el lienzo, diríamos similares a las dedicatorias que los amigos dejan en la escayola a quienes se les ha roto una pierna o un brazo. Pero en el caso del Dadaísmo, la introducción del azar resultará crucial, asimismo en lo referente a la escritura, como manifiesta inequívocamente Tristan Tzara en sus instrucciones para componer un poema dadaísta incluido en su «Dada, manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo»<sup>13</sup>.

Por su parte, en el Surrealismo, la palabra pasaba a formar parte de la pintura como un elemento poético u onírico. Es el caso de Joan Miró, por ejemplo, quien realiza desde 1925 composiciones escritas (cuyo comienzo servirá para dar título a las obras), de modo caligráfico, que se ofrecen junto a elementos pictóricos, como ocurre, por ejemplo, en sus obras tituladas *Le corps de ma brune* o *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse*<sup>14</sup>. René Magritte emplearía las palabras en su obra pictórica para llamar la atención sobre la naturaleza engañosa del lenguaje, como en *La traición de las imágenes* (1929, óleo sobre lienzo, 62x81 cm, Los Ángeles, County Museum of Art). En esta obra, y bajo la representación de una pipa, Magritte añadió, con una caligrafía escolar, la oración “esto no es una pipa”. En

<sup>12</sup> Como ocurre en el retrato del artista, crítico y galerista de arte Marius de Zayas titulado *De Zayas! De Zayas!*, que Picabia ejecutó el mismo 1915.

<sup>13</sup> Para ello se han de recortar todas y cada una de las palabras de un artículo periodístico de la extensión que se desea tenga el poema, que cada uno de los recortes sea introducido en una bolsa. Después de agitar su contenido, habrán de extraerse por turno todas y cada una de las palabras que deberán ser anotadas escrupulosamente en orden de extracción. Tzara afirma, “el poema se parecerá a usted” (TZARA, Tristan: «Dada, manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo», en *Siete manifiestos Dada*. Tr. de Huberto Alter. Barcelona, Tusquets, 1972, p. 50).

<sup>14</sup> La primera de ellas, *El cuerpo de mi morena* (1925, óleo sobre lienzo, 130x96 cm) presenta junto a un poema de carácter erótico la representación muy estilizada de los senos de la protagonista. De un modo más caligráfico, la segunda de estas pinturas, *Un pájaro persigue a una abeja y la baja* (1927, óleo sobre lienzo, 81x100 cm), ofrece en las letras del verbo “persigue” (*poursuit*) una evolución icónica que transmite la experiencia de un vuelo.

efecto, es en cualquier caso una representación de una pipa, nadie podría fumar en ella<sup>15</sup>.

Algunos de los movimientos posteriores a la Segunda Guerra Mundial harán de la palabra un elemento protagonista aunque con motivaciones distintas. Así ocurre entre los cultivadores del Pop y del arte conceptual. En el caso del arte Pop, las obras plásticas se contaminan, en su representación de una cultura urbana y de consumo, de las estrategias publicitarias que presentan en la palabra explícita una de sus armas esenciales para sus propósitos vocativos. Así, Roy Lichtenstein emplea el lenguaje de los cómics (incorporando como éstos los bocadillos, las palabras que salen de las bocas de sus personajes), Andy Warhol llena sus representaciones de mercancías que hacen ostensibles –mediante la réplica de sus palabras e imágenes corporativas- sus marcas correspondientes. Jasper Johns recrea en un estimulante ejercicio de literalidad elementos bidimensionales, representación (o reproducción) de cosas planas: tales como banderas, mapas, dianas, cifras ordenadas de menor a mayor y letras dispuestas respetando la habitual secuencia alfabética. E incluso la palabra llegará a ser el objeto exclusivo de representación en una parte mayoritaria de la obra pictórica de Ed Ruscha.

No sorprende que los artistas occidentales hayan regresado de nuevo, pero con particular encono durante los últimos años, a la plasmación ingente de palabras en la superficie visual. Entre éstos existe un grupo que se sirve de procedimientos tipográficos pulcros, neutros, aprehendidos de la realidad o del diseño gráfico. Estas estrategias han servido para la producción con sentido crítico de una Barbara Kruger, por ejemplo, quien emplea los mecanismos gráficos de la publicidad para denunciar la alienación que tejen estas mismas estrategias mercantilistas. Un mismo componente

<sup>15</sup> Magritte se ocuparía del carácter convencional de las palabras, por ejemplo, en su *La clave de los sueños* (1930, óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm). Una fingida estructura geométrica divide el cuadro en seis cuadrados iguales, a modo de una ventana. En cada uno de ellos representa un objeto claramente reconocible, bajo ellos una palabra. Podría pensarse por su utilización de un código similar al que se emplea, con un criterio pedagógico icónico en una cartilla didáctica para niños. Sin embargo, la representación plástica y la palabra que la designa no corresponden. Si lo que vemos de izquierda a derecha y de arriba abajo es un huevo, un zapato de tacón, un sombrero hongo, una vela encendida, un vaso vacío y un martillo, lo que leemos es “acacia”, “luna”, “nieve”, “manta”, “tormenta” y “desierto”.



phenomenon, which depend on the intentions or the universe of the artists who practice it. The last decades of the twentieth century have been marked by a criticism of the linguistic institution, unprecedented in its history. The poststructuralist speeches from Jacques Derrida or Michel Foucault affirm the denial of the existence of a unity between language and reality. And many, if not a legion, have been artists who have developed appropriation practices of copy and transformation of earlier models of art history for which the considerations of Roland Barthes have been really influential, who held as an essential premise that our world view is culturally mediated in learned types<sup>16</sup>. In relation to this, Jean-François Lyotard defined the present moment as postmodern when he diagnosed that it experienced two fundamental notions: the idea of the disoriented subject and the failure of an inherent and teleological definition of history<sup>17</sup>. The second of the options available to interpret the profusion of writing in visual art is headed to the diagnosis that we are witnessing a period marked by communicative anxiety. And the presence of writing, in a significant proportion of the artists who are present in the Third Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation, can be interpreted under the above mentioned approach. Thus, for example, it can be seen in the autobiographical statements that are in the photos of Germán Gómez, or in the work of those who have directed their objectives to a form of public expression such as graffiti or other forms of public art, as it happens

<sup>16</sup> Something, moreover, that the great art historian Ernst Gombrich had stated in 1956 in a fundamental essay for the understanding of perceptual mechanisms and creators of the vision, *Art and illusion. Study on psychology of representation* (Oxford, Phaidon Press Limited, 1956). Gombrich is clear in his diagnosis: “there is no neutral naturalism. The artist, not less than the writer, needs a vocabulary before he/she can venture into a «copy» of reality” (p. 88). Similarly, patterns learned by the artist contribute to facilitate representation, however, they are also producing a fallacy. Even what you know affects what you see; Gombrich has stated that “it has been shown that the largest visual browsers, Leonardo himself, made mistakes in his anatomical drawings. It seems that he drew parts of the human heart that Galen invited him to wait, but that he could not have seen” (GOMBRICH, Ernst: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación*. Tr. by Gabriel Ferrater. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 p. 85).

<sup>17</sup> Lyotard published in 1979 *La condition postmoderne*, that the author had written in response to a request from the president of the Conseil des Universités of the government of Quebec, inquired about the contemporary nature of knowledge in developed societies. In his writing, Lyotard lacks the dark and the confused that characterizes the writing of many of his followers, therefore, it is advisable to read his work, especially to the reader interested in understanding more about post-modernity. See, in particular: LYOTARD, Jean-François: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris, Minuit, 1979, and *Le posmoderne expliqué aux enfants: Correspondence 1982-1985*. Paris, Éditions Gallilée, 1986. For a first understanding of the reflection about the art of the postmodern condition, the reader has two anthologies of essays in WALLIS, Brian (ed.): *Art After Modernism. Rethinking Representation*. New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984 and, in Spanish, GUASCH, Anna Maria (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, Akal, 2000.

in the photographs of Rocío Antona, Sergio de Luz or Flo Fox. Or, as seen among those who use a pictorial or photographic support for the issue of their own authorship messages, marked by a lyrical vocation, as in the painting of Ángel Baltasar, the photography of Beroiz Pérez de Rada or the holography of Pepe Buitrago.

It is ours, as it is repeated, the era of instant communications in which events are transmitted in real time even in a domestic environment through videoconferencing or network communication, and for example, Antoni Abad (present in the exhibition) has dealt with it. This constant transformation of the processes and communication vehicles is one of the key arguments of contemporary art. Thus, in the work of **Conchita Jiménez** (Baena, Córdoba, 1962) *Cibers* (Cybers 2008, mixed technique on canvas, 80x80 cm) belonging to its series «*Deseo*» (Desire), words are shown following the non-regulated guidelines of a form of instant communication. These are messages that cross through a computer communication network, as stated in the title of the painting, and to which it clearly refers the representation of a keyboard with a mouse or a man in front of a computer. Jiménez has used the modes that grow in this type of writing which ignores the basic rules of spelling and grammar, not always because of the urgency but because of the willful ignorance of a correct spelling and grammar on the part of many of its growers. This mosaic of texts which uses capriciously capital letters, and which completely lacks of accent and punctuation marks, is offered on the canvas without interruption, but remaining unfinished at the margins. Under the letters immediately recognizable on the picture’s surface, converted into a palimpsest, some layers of messages are unreadable. The work, which may show the transience of some of the feelings that drive the emitters to the writing of these urgent messages, is paradoxical as its pictorial recreation by Jiménez has required a long time for its realization.

The work of **Germán Gómez** (Gijón, 1972) is offered as a confessional work. In 2005 he proceeded to the preparation of an autobiography in code through the body of fifty volunteers on whose skin he painted (as an ephemeral tattoo) some milestones of his life path.

crítico frente a la sociedad de consumo se ofrece en los mensajes difundidos, asimismo empleando estas tipografías comerciales en proyecciones sobre edificios o mediante pantallas luminosas, por autores como Krzysztof Wodiczko o Jenny Holzer, por mencionar a los más reconocidos. O puede pensarse en la apropiación de textos, ya sea de un diccionario o de obras maestras de la literatura que realiza Joseph Kosuth (que comparece en la exposición) u otro tipo de propuestas, como las del literalismo presente en las obras de On Kawara, que exhiben la cifra del día que ocupó al pintor para su realización, o los lienzos en los que Simon Linke anuncia la inauguración de las exposiciones de otros artistas.

Un segundo grupo de artistas contemporáneos, por el contrario, emplea una escritura gestual propia, en ocasiones con un carácter expresivo marcado por la angustia, el azoramiento, el lirismo o la frustración. Existen dos maneras de comprender este fenómeno que dependen de las intenciones o del universo de los artistas que lo practican. Las últimas décadas del siglo XX han estado marcadas por una crítica de la institución lingüística inédita en su historia. Los discursos postestructuralistas de Jacques Derrida o Michel Foucault afirman la negación de la existencia de una unidad entre el lenguaje y la realidad. Y numerosos, si no legión, han sido los artistas que han desarrollado prácticas apropiacionistas de copia y transformación de modelos anteriores de la historia del arte para la que han resultado harto influyentes las consideraciones de Roland Barthes, quien sostuvo como esencial la premisa de que nuestra concepción del mundo está mediada culturalmente en tipos aprendidos<sup>16</sup>. Afin a ello, Jean-François Lyotard definió el momento presente como posmoderno al diagnosticar que en él se experimentan dos nociones fundamentales: la idea del sujeto descentrado y la

<sup>16</sup> Algo, por otra parte, que el gran historiador del arte Ernst Gombrich había afirmado en 1956 en un ensayo fundamental para el conocimiento de los mecanismos perceptivos y creadores de la visión, del que existe edición española: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación*. Tr. de Gabriel Ferrater. Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Gombrich es nitido en su diagnóstico: “no existe un naturalismo neutral. El artista, no menos que el escritor, necesita un vocabulario antes de poder aventurarse a una «copia» de la realidad” (p. 88). Del mismo modo, los esquemas aprendidos por el artista contribuyen a facilitar la representación, sin embargo, son asimismo productores de una falacia. Incluso lo que se sabe incide en lo que se ve; Gombrich ha afirmado que “se ha demostrado que el más grande de los exploradores visuales, el propio Leonardo, cometió errores en sus dibujos anatómicos. Parece que dibujó partes del corazón humano que Galeno le invitaba a esperar, pero que no pudo haber visto” (p. 85).

quebra de una definición inmanente y teleológica de la Historia<sup>17</sup>.

La segunda de las posibilidades con las que interpretar la profusión de la escritura en las artes plásticas se encamina al diagnóstico de que asistimos a un periodo marcado por la ansiedad comunicativa. Y es bajo este planteamiento como puede interpretarse la presencia de la escritura en una parte significativa de los artistas que concurren a esta Tercera Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE. Así, por ejemplo, puede apreciarse en las declaraciones autobiográficas que se encuentran en las fotografías de Germán Gómez, o en la obra de quienes han dirigido sus objetivos a una forma de expresión pública como el graffiti u otras formas de arte público, como ocurre en las fotografías de Rocío Antona, Sergio de Luz o Flo Fox. O como se aprecia entre quienes emplean el soporte pictórico o fotográfico para la emisión de mensajes de su propia autoría marcados por una vocación lírica, como en la pintura de Ángel Baltasar, la fotografía de Beroiz Pérez de Rada, o en la holografía de Pepe Buitrago.

Es la nuestra, como se repite, la era de las comunicaciones instantáneas en las que los acontecimientos se transmiten en tiempo real incluso en un ámbito doméstico a través de las videoconferencias o de la comunicación en red, de lo que se ha ocupado, por ejemplo, Antoni Abad (presente en la exposición). Esta incesante transformación de los procesos y los vehículos de comunicación constituye uno de los argumentos dominantes del arte contemporáneo. Así, en la obra de **Conchita Jiménez** (Baena, Córdoba, 1962), *Cibers* (2008, técnica mixta sobre lienzo, 80x80 cm), perteneciente a su serie «*Deseo*», las palabras se ofrecen siguiendo las pautas no regladas de una forma de comunicación instantánea. Se trata de los mensajes que se cruzan a través de una red de

<sup>17</sup> Lyotard publicó en 1979 *La condition postmoderne*, que el autor había redactado como respuesta a una petición del presidente del Conseil des Universités del gobierno de Quebec, inquirido en torno a la naturaleza contemporánea del saber en las sociedades desarrolladas. Lyotard carece en su escritura de lo oscuro y lo farragoso que caracteriza a los escritos de gran parte de sus epígonos, por lo que resulta recomendable la lectura de su trabajo al lector interesado en la comprensión de la categoría de la posmodernidad. *Cfr.*, en particular: LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna*. Tr. de Mariano Antolín Rato. Madrid, Cátedra, 1998 y *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Tr. de Enrique Lynch. Barcelona, Gedisa 2001. Para un conocimiento primero de la reflexión sobre el arte de la condición posmoderna el lector dispone de dos antologías de ensayos en GUASCH, Anna Maria (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, Akal, 2000 y WALLIS, Brian (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Tr. de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid, Akal, 2001.

Gómez gives his models the choice of the place of its naked anatomy to be receiving this kind of mark<sup>18</sup>. And each of these portraits are accompanied by a police file<sup>19</sup> made with real physical data (height, weight, etc.), and other data such as their level of dangerousness, or the addictive substances consumed and frequency of consumption (where applicable)<sup>20</sup>. The series consists of fifty pictures, called “Tatuados” (Tattooed), all identical in format: 102.5x102.5 cm, and their respective files, called “Fichados” (Recorded), all of them of 33.5x46 cm, consecutively ordered from 1001 to 1050. In these bodies there are a lot of iconographic elements drawn from the history of art (the series opens with the details of the mother who mourns the death of his son in Picasso’s *Guernica* and which refers to the death of a brother who preceded him) or allusions to emblematic architecture from different European cities (Gómez was devoted for a time to be a tour guide). In several works, he has entered the initials of his name and his two surnames, Germán Gómez González, as in *Tatuado 1022, Fichado 1022* (Tattooed 1022, Recorded 1022), or he shows references to specific dates that he selects for having acted in an event which he considers crucial, as in *Tatuado 1035, Fichado 1035* (Tattooed 1035, Recorded 1035). The date of December 9, 2002 is offered vertically, on the right side of his model. A date that, as Gómez has confessed, has marked a before and an after in his career, as it is the one of the acquisition of his studio in Madrid.

If in the work of Germán Gómez the author makes use of the skin of his models as the writing surface, **Beroiz Pérez de Rada** (Madrid, 1965) used photographs of female nudes as the surface for the emission of words. It is no longer a tattoo or a kind of ephemeral tatoo (as in Gómez’s way), but the juxtaposition of two two-dimensional realities: that of photography and writing (on it). The combination of both elements pursues a lyric search in the work of Pérez de Rada. Thus, the

photograph titled *Si yo quiero* (If I want, 2010, photograph, 66.5x100 cm) shares with the rest of the images that make up her series «Sentimientos Escritos» (Written Feelings) the black backgrounds and anatomical female nudes details on which a profuse writing nearly occupies the whole of the photographic surface. The messages refer, as the title of the series say, to feelings, and all of them very large, consist of conjugations of the three persons of singular and plural using different allusions to identity, love, desire or illusion as verbs.

## An illegible writing

Writing, which serves as a communication tool, was also besieged by an intense criticism in recent decades. In some cases, not in all, related to the knowledge of this discussion, some contemporary artists have tried to make, out of the writing that violates the surface of their canvases, a mere indecipherable plastic element, meaningless and even of parody, as evidenced by the prevailing lack of articulation or formal proximity to the insecurity of babbling, a repetitive and irritating babbling because of the inability of the viewer to proceed to their interpretation. This happens, for example, with the paintings of Cy Twombly, Julian Schnabel or António Sena. In these practices, writing is unsteady, and because of this (in its display of concealment), it becomes stronger. Painting becomes full of vague signs that go consciously against the logical order of the alphabet, calligraphy, language and writing like authentications of a speech marked by utility<sup>21</sup>. Its emphatic content is no longer the typical one of a speech likely to be deciphered, but in these works, the experiment itself is its protagonist, his sense, when it is deprived of any other one<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Twombly himself has referred to the innocence (lack of imperative character) of his painting alluding to the “symbolic white innocence of a Mallarmé”, a painting in which there is not an imperious starting point, but, on the contrary, it is constituted in a procedural event in the course of its own execution. This is the way the painter did it in his writing «Painting determines image» (*Blätter and Bilderd*, Würzburg, January-February 1961, pp. 62 et seq.) Quoted by *Cy Twombly. Cuadros, trabajos sobre papel, esculturas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 15.

<sup>22</sup> Other artists seem to have developed these scribbles on figurative elements that interrupt each other until it is impossible to read, as it happens in the work of Jan Voos, or in characters close to the hieroglyphic that fill the compositions of the neo-expressionist painter A. R. Penck.

comunicación informática, como expresa el propio título de la pintura, y a lo que remite inequívocamente la representación de un teclado junto a un ratón o de un hombre ante un ordenador. Jiménez ha empleado los modos que proliferan en este tipo de escritura que desatiende las normas ortográficas y gramaticales básicas, no siempre por urgencia cuanto por el obstinado desconocimiento por parte de muchos de sus cultivadores de la ortografía y una gramática correctas. Este mosaico de textos que emplean caprichosamente las mayúsculas, y que carecen por completo de los signos de acentuación y de puntuación alguna, se ofrecen sobre el lienzo sin solución de continuidad, aunque quedando inconclusos por los márgenes. Bajo las letras inmediatamente reconocibles en la superficie pictórica, convertida en palimpsesto, quedan capas de mensajes ilegibles. La obra, que tal vez muestre la fugacidad de algunos de los sentimientos que mueven a sus emisores a la escritura de estos mensajes urgentes, resulta paradójica por cuanto su recreación pictórica por parte de Jiménez ha precisado de un tiempo prolongado para su realización.

Como una emisión confesional se ofrece el trabajo de **Germán Gómez** (Gijón, 1972) quien procedió en 2005 a la elaboración de una autobiografía en clave a través del cuerpo de cincuenta voluntarios sobre cuya piel ha pintado (a modo de tatuaje efímero) algunos hitos de su trayectoria vital. Gómez concede a sus modelos la elección del lugar de su anatomía desnuda que habrá de recibir esta suerte de marca<sup>18</sup>. Y acompaña cada una de estos retratos una ficha policial<sup>19</sup>, confeccionada con los datos auténticos físicos (estatura, peso, etc.), y otros tales como su índice de peligrosidad, o las sustancias adictivas que consume y frecuencia del consumo (en su caso)<sup>20</sup>. La serie se compone de cincuenta retratos (denominados “Tatuados”, todos ellos de idéntico formato: 102,5x102,5 cm) y sendas fichas ordenadas (“Fichados”; todas ellas de 33,5x46 cm) correlativamente desde el número 1001 al 1050. Abundan en estos cuerpos elementos iconográficos extraídos de la

<sup>18</sup> En muchos casos, como ocurre en los dos ejemplos presentes en esta muestra, la marca de Gómez convive de modo temporal con los tatuajes permanentes de algunos de sus modelos.

<sup>19</sup> Gómez se ha apropiado de los formularios reales que únicamente ha manipulado ocultando el sello de la Policía Nacional, supliéndolo por un logotipo que incluye la inicial de su autor.

<sup>20</sup> La integridad de la serie ha sido reproducida en el catálogo *Germán Gómez. Fichados. Tatuados*. Madrid, Galería Fernando Pradilla, 2006.

historia del arte (la serie se abre con el detalle de la madre que llora la muerte de su hijo en el *Guernica* de Picasso y que se refiere a la muerte de un hermano que le antecedió) o alusiones a arquitecturas emblemáticas de distintas ciudades europeas (Gómez se dedicó durante un tiempo a ser guía turístico). En varias obras ha introducido las iniciales de su nombre y dos apellidos (Germán Gómez González, como ocurre en *Tatuado 1022, Fichado 1022*), o presenta referencias a fechas concretas que selecciona por haberse obrado en ellas un acontecimiento que considera crucial, como ocurre en *Tatuado 1035, Fichado 1035*). En esta obra se ofrece en vertical, sobre el costado derecho de su modelo, la fecha del 9 de diciembre de 2002. Una fecha que, como Gómez ha confesado, ha marcado un antes y un después en su trayectoria profesional, por ser la de la adquisición de su estudio en Madrid.

Si en la obra de Germán Gómez el autor se vale de la piel de sus modelos como superficie escriptoria, **Beroiz Pérez de Rada** (Madrid, 1965) emplea las fotografías de desnudos femeninos como superficie para la emisión de palabras. No se trata ya de un tatuaje, o una suerte de tatuaje efímero (al modo de Gómez), sino de la yuxtaposición de dos realidades bidimensionales: la de la fotografía y la de la escritura (sobre aquélla). La conjunción de ambos elementos persigue en la obra de Pérez de Rada una búsqueda lírica. Así, la fotografía titulada *Si yo quiero* (2010, fotografía, 66,5x100 cm) comparte con el resto de las imágenes que compone su serie «Sentimientos Escritos» los fondos negros y detalles anatómicos desnudos femeninos sobre los que una profusa escritura llega casi a ocupar la totalidad de la superficie fotográfica. Los mensajes remiten, como afirma el título de la serie, a sentimientos, y todos ellos, muy extensos, consisten en conjugaciones de las tres personas del singular y del plural empleando como verbos alusiones a la identidad, al amor, al deseo o a la ilusión.

## Una escritura ilegible

La escritura, que sirve como un instrumento de comunicación, ha sido, asimismo, asediada por una intensísima crítica durante las últimas décadas. En algunos casos, no en todos,



Several works in the exhibition share this indecipherable character. We refer to an illustration of Antoni Tàpies, and in a way to a painting of Miguel Ángel Campano, as well as to a work on paper of the autistic creator Dan Miller and to two works on paper of the schizophrenic artist Ramón Losa. The work of **Antoni Tàpies** (Barcelona, 1923), *Perfil amb sanguina* (Profile with sanguine, 2000, aquatint on paper, 53x59 cm) shows, as recognized by its own title, a profile with sanguine. The profile of a man who appears in the lower right end, and from whose open mouth, a number of elements in black writing emerge. But if some of these characters resemble those of the capital letters of the Latin alphabet (the letter “l”, the “a”), the truth is that the alpha and delta from Greek alphabet, among others, also coexist, making the set illegible. This inability to participate in a language (and a language is valid as a regulated system, which indeed enables communication between people) can be interpreted freely by the viewer. Maybe these “invented writings”, as they have been described by the painter<sup>23</sup>, however, can be considered as a vehicle for achieving the aesthetic premises of Tàpies, and particularly related to anti-discursive issues and tending towards converting the artist into a myth, which are in the preface of a collection of his articles entitled *El arte contra la estética* (Art against aesthetics), where he has stated that “the artist participates of the nature of the magician. And that, just as it is lawful that a magician uses all sorts of «traps», the artist is also entitled to all kind of «dreams, fables, myths ...» to achieve his purpose”<sup>24</sup>. **Miguel Ángel Campano** (Madrid, 1948) is involved, in some way, on this illegibility in some works in which he proceeds to the representation of an item repeatedly, almost automatically, which can be related, for example, to the cross-linked color fields (crosshatching) developed since the early seventies, although not exclusively, by one of the most thoughtful artists of Pop, Jasper Johns. *Pequeña plegaria* (Little Prayer, 1995, oil on canvas, 125x130 cm) belongs to the little nourished series «Plegaria» (Prayer), developed by Campano between

23 The eleventh and last of the groups of works whose relationship sets in his autobiography, mostly written in 1966 and recalling the work done during the early years of the fifties, Tàpies provides a thematic series characterized by a “articulation of arts with writings (from other authors or from himself) with letters and figures, calligraphy, and invented hieroglyphics and writing” (TÀPIES, Antoni: *Memoria personal*. Tr. Javier Rubio Navarro and Pepe Gimferrer. Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 338).

24 TÀPIES, Antoni: *El arte contra la estética*. Tr. Joaquín Sempere, Barcelona, Ariel, 1978, p. 11.

1995 and 1997, consisting of the variation marked by the *horror vacui* of some elements. A combination, in its background, of light (without preparing the fabric) and white tones and the presence of rectangles, being either all white, or all black or confusing both of them in two perfectly evident bands or more complex crossovers. Campano’s aim is therefore to translate the recitation of prayers artistically, after being particularly impressed by the spells of Hinduism that he had just experienced in his second trip to India.

In Miller’s work, illegibility is shown with an extraordinary intensity due to the very status of the artist. **Dan Miller** (Castro Valley, California, U.S.A., 1961) develops his work in the Creative Growth Art Center in Oakland, California, like other well known artists such as Donald Mitchell and the deceased Judith Scott (who died in 2005). As in happens in *Untitled* (2010, graphite and acrylic on paper, 56x76 cm), Miller’s work is characterized by the use of a textual element, or a set of them, repeated incessantly until it impossible to read. His paintings on paper are very focused on his composition, showing a greater neatness, of the meanings used, in the margins, making some of their elements readable, despite an uneven difficulty. And the works of Ramón Losa are unusually intense.

**Ramón Losa** (Albacete, 1959) is an exceptional artist. Educated in Fine Arts and suffering from schizophrenia, he has developed a huge plastic work. Not in vain, he worked about ten hours per day for two decades (more recently, these hours have been reduced to only two by prescription). With hardly any presence in the contemporary art circuit, Losa offers visual images in which communication anxiety is shocking and true, despite the affinity that may be traced in his iconographic aspects in relation to more superficial artists. Losa develops his work by drawing or painting abstract elements, in which there are plenty of closed and symmetrical compositions, or a kind of fretwork, that in its hieroglyph appearance, more or less baroque, seems to accommodate to a secret language. Or he makes portraits for which he uses, with great fidelity, photographs published in magazines, not through the traditional construction of drawing with graphite, but filling volumes and shadows with solid elements made

relacionado con el conocimiento de esta discusión, algunos creadores contemporáneos han pretendido hacer de la escritura que viola la superficie de sus telas un mero elemento plástico indescifrable, insignificante y aun paródico, como demuestra su imperante falta de articulación o su proximidad formal con la inseguridad del balbuceo, un balbuceo repetitivo e irritante por la imposibilidad del espectador de proceder a su interpretación. Así ocurre, por ejemplo, con las pinturas de Cy Twombly, Julian Schnabel o de António Sena. En estas prácticas, la escritura es vacilante, y por serlo (en su ostentación de ocultamiento), se torna enérgica. La pintura se puebla de signos imprecisos que se dirigen conscientemente contra el orden lógico del alfabeto, de la caligrafía, del lenguaje y de la escritura como refrendos de un discurso marcado por la utilidad<sup>21</sup>. Su contenido enfático ya no es el propio de un discurso susceptible de ser descifrado, sino que en estas obras es la experimentación misma su protagonista, su sentido, cuando carece de cualquier otro<sup>22</sup>.

Varias obras presentes en la exposición comparten este carácter indescifrable. Nos referimos a una estampa de Antoni Tàpies, y en cierto modo a una pintura de Miguel Ángel Campano, así como a una obra sobre papel del creador autista Dan Miller y a las dos obras sobre papel del artista esquizofrénico Ramón Losa. La obra de **Antoni Tàpies** (Barcelona, 1923), *Perfil amb sanguina* (2000, aguatinta sobre papel, 53x59 cm) nos muestra, como reconoce su título mismo, un perfil con sanguina. El perfil de un hombre que aparece en el término inferior derecho y de cuya boca, abierta, surgen una serie de elementos de escritura en color negro. Pero si algunos de estos caracteres se asemejan a los de las mayúsculas del alfabeto latino (la letra ele, la “a”), lo cierto es que conviven, entre otros, con el alfa y la delta del alfabeto griego, convirtiendo el conjunto en ilegible. Esta imposibilidad de participar de un lenguaje (y un lenguaje es válido como sistema reglado, lo que permite,

21 El propio Twombly se ha referido a la inocencia (ausencia de carácter impositivo) de su pintura aludiendo a la “blanca inocencia simbólica de un Mallarmé”, una pintura en la que no existe un punto de partida imperioso, sino antes al contrario se constituye en un acontecimiento procesual en el curso de su propia realización. Así lo hizo el pintor en su escrito «La pintura determina la imagen» (*Blätter und Bilder*, Würzburg, enero-febrero 1961, pp. 62 y ss.) Citamos por *Cy Twombly. Cuadros, trabajos sobre papel, esculturas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 15.

22 Otros artistas parecen haber desarrollado estos garabatos en elementos figurativos que se interrumpen unos a otros hasta imposibilitar su lectura, como ocurre en la obra de Jan Voos, o en caracteres próximos al jeroglífico que llenan las composiciones del pintor neo-expresionista A. R. Penck.

precisamente, la comunicación entre personas) puede ser interpretada libremente por el espectador. Tal vez estas “escrituras inventadas” como las ha calificado el pintor<sup>23</sup>, no obstante, puedan considerarse como un vehículo para la consecución de las premisas estéticas de Tàpies, y particularmente afines a las cuestiones antidiscursivas y tendentes a la mitificación del artista, que se encuentran en el prólogo que sirve a una recopilación de sus textos titulada *El arte contra la estética*, donde ha manifestado que, “el artista participa de la naturaleza del mago. Y que del mismo modo que a un prestidigitador le es lícito utilizar toda clase de «trampas», también el artista tiene derecho a toda clase de «ilusiones, fabulaciones, mitos...» para lograr su fin”<sup>24</sup>. **Miguel Ángel Campano** (Madrid, 1948) participa en cierto modo de esta ilegibilidad en unas obras en las que procede a la representación de un elemento de forma reiterativa, casi automática, que puede relacionarse, por ejemplo, con los campos de color entrecruzado (*crosshatching*) desarrollados desde comienzos de la década de los setenta, aunque no en exclusiva, por uno de los creadores más reflexivos del Pop, Jasper Johns. *Pequeña plegaria* (1995, óleo sobre tela, 125x130 cm) pertenece a la poco nutrida serie «Plegaria» desarrollada por Campano entre 1995 y 1997, consistente en la variación marcada siempre por el horror vacui de algunos elementos. Una combinación, en sus fondos, de tonalidades crudas (la tela sin preparar) y blancas y la presencia de los rectángulos, siendo todos blancos, todos negros o bien confundiendo ambos en dos bandas perfectamente evidentes o en entrecruzamientos más complejos. Campano trata así de traducir plásticamente el recitado de las oraciones, particularmente impresionado por los ensalmos del Hinduismo que acababa de experimentar en su segundo viaje a India.

En la obra de Miller la ilegibilidad se nos muestra, debida a la propia condición del artista, con una extraordinaria intensidad. **Dan Miller** (Castro Valley, California, EE. UU., 1961)

23 El undécimo y último de los grupos de trabajos cuya relación establece en su autobiografía redactada en su mayor parte en 1966, y rememorando los trabajos realizados durante los primeros años de la década de los cincuenta, Tàpies establece una serie temática caracterizada por una “articulación de la plástica con escritos (de otros autores o propios), con letras y cifras, caligrafías, jeroglíficos y escrituras inventadas” (TÀPIES, Antoni: *Memoria personal*. Tr. de Javier Rubio Navarro y Pere Gimferrer. Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 338).

24 TÀPIES, Antoni: *El arte contra la estética*. Tr. de Joaquín Sempere, Barcelona, Ariel, 1978, p. 11.

with a black marker. One of the most amazing aspects of Losa’s work is the incorporation to the images of texts written by him charged with a touching lyrical outburst. In the work entitled *Sobre las aguas hediondas* (On stinking waters, 1985, ink and pastel on paper, 24x32 cm) an abstract composition, an issue of frets and a text have been all arranged, in three levels, by height, and from top to bottom, thus becoming a sort of catalog of some of the discursive strategies typical of the author<sup>25</sup>. In his work *Ante la pintura Sharon preguntó al pintor* (In view of the painting Sharon asked the painter, c. 2000, acrylic on paper, 50x65 cm), on a painting in which his white and orange bi-color has been submitted by an overwhelming gestural abstraction, Losa has glued, in the lower right end, a word text, characteristic of a wounding impulse<sup>26</sup>.

## Writing, a conceptual aspect

Opposite to the introduction of the composed or juxtaposed writing in the artistic work, there is a trend, initiated in the sixties of last century, which makes language the main subject of the work, to the point of lacking any other artistic side, unless it is with a character that could be called anecdotal and even accidental. That is in fact known as conceptual art, one of whose most famous growers, Joseph Kosuth, appears in the exhibition. **Joseph Kosuth** (Toledo, Ohio, USA. UU., 1945) published

<sup>25</sup> “On stinking waters, dead bodies put up the price of the market when rotary ones die. Poor passers-by of the bay, wind takes them infested and thin like the strident cries of a prehistoric bird, their unbound hair push the heads of the aerodynamic profiles among empty beekeepers of carnivore radars. Thus, the time in expansive orbits sweeps the defeated universes giving the world a new one. This metamorphosis of this universe is simultaneous of present which covers all times of the extreme stopped movement. While we are unknown to our ancestors, we know that they did exist and past is simultaneous to future, only present is different. On this day of 1985, I affirm that the V century and [sic] before Christ two separate events occur simultaneously in the present: the death of Julius Caesar and my presence on Earth in 1986”.

<sup>26</sup> “In view of the painting Sharon asked the painter, why didn’t you tell me what you felt for me? To what he answered, because her face is not as malleable as a painting from which I get the desired results, contrary to those which were refused, because of remaining silent, not coming from you inhibiting them in its pictorial contemplation”. The text is written using a black marker and in capital letters, with hardly any gap between words and no signs of punctuation or pronunciation, characteristics which Losa identifies with a creative period that begins around the year 1995. The Sharon referred to in the text is Sharon Tate, the woman who in 1969, a year after marrying the film director Roman Polanski, was murdered, being eight months pregnant, by Charles Mason’s followers.

in three successive editions of the monthly publication *Studio International*, between October and December 1969, a lengthy article entitled “Art After Philosophy”, one of the supports of the conceptual movement<sup>27</sup>. The work *De todas las demás* (Of all others, 1990, methacrylate and neon, 135x160 cm) consists of a text written in black letters that highlights the presence of a neon that encircles (as if it were the mark of a reader that takes note of his copy) a sentence of four words, “de todas las demás” (“of all others”). This sentence gives title to the work and it is the only one that appears in italics. The full text that can be read in Spanish, on the wall, is a direct quote, of which the author has respected even the alluded cursive writing from a fragment of a short story by Jorge Luis Borges entitled «*La biblioteca de Babel* » (The library of Babel) and contained in his set of stories *El Jardín de los senderos que se bifurcan* (The Garden of Forking Paths, 1941) and, later, in *Ficciones* (Fictions, 1944)<sup>28</sup>. The work *De todas las demás* (“Of all others”) could be considered as a chamber work in which we can find the most significant elements of the projects of institutional collaboration in architectural spaces that conducts Kosuth together with his assistants (Joseph Kosuth Studio). Kosuth has made this series of interventions, which he has called “Guests and Foreigners”, in various cities around the world<sup>29</sup>, making use of the quotes from different authors the privileged object of his production since 1996, although he had been working on the development of quotes since the very beginning of his career, one of the pioneers of conceptual art<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Of which there is an edition in Spain in BATTCKOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Tr. by Francesc Parcerisas. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 60-81.

<sup>28</sup> Please see BORGES, Jorge Luis: *Obras completas*, vol. II. Barcelona, Círculo de Lectores1992, pp. 55-61. The quotation made by Kosuth comes specifically from page 59.

<sup>29</sup> Such us Berlin, Frankfurt, Hannover, Leipzig or Stuttgart in Germany, Las Palmas de Gran Canaria, Madrid and Palma de Mallorca in Spain, Boston, Cleveland or Virginia in United States, Naples, Rome, Turin in Italy. One of these last institutional collaborations has taken place in Madrid on behalf of Caja Madrid Foundation. In 2008, La Casa Encendida, which is the cultural head office of the bank, received under the title of “Al fin creí entender (Madrid)” -At last I thought I understood (Madrid)- and temporarily, the decoration, on the front facade and on the two sides, of sixty-three lights with sentences drawn from literary works of Jorge Luis Borges, Julio Cortázar and Juan Carlos Onetti.

<sup>30</sup> A quote from an unidentified dictionary is one of the three elements that appear in each of the works of a series developed by Kosuth in 1965, sets formed, from left to right, by the following elements: a photograph of an object, a photograph of that one to 1:1 scale, that is to say, a natural size and, finally, an enlarged photocopy of the entry corresponding to that same object taken from an unidentified dictionary. These works correspond to the titles *One and Three Chairs*, *One and Three Hammers*, *One and Three Boxes* or *One and Three Doors*.

desarrolla su trabajo en el Creative Growth Art Center en Oakland, California, al igual que otros conocidos creadores como Donald Mitchell o la difunta Judith Scott (fallecida en 2005). Al igual que ocurre en *Sin título* (2010, grafito y acrílico sobre papel, 56x76 cm), la obra de Miller se caracteriza por el recurso a un elemento textual, o a un conjunto de ellos, que repite incesantemente hasta imposibilitar su lectura. Sus pinturas sobre papel se encuentran muy centradas en lo concerniente a su composición, haciendo ostensible en los márgenes una mayor limpieza de los significantes empleados, por lo que resultan legibles, pese a una desigual dificultad, algunos de sus elementos. E inusualmente intensas resultan las obras de Ramón Losa.

**Ramón Losa** (Albacete, 1959) es un artista excepcional. Formado en Bellas Artes y aquejado de esquizofrenia, ha desarrollado una labor plástica ingente. No en vano durante dos décadas trabajó unas diez horas diarias (jornadas que se han reducido más recientemente por prescripción facultativa a tan sólo dos). Sin apenas presencia en el circuito del arte contemporáneo, Losa ofrece unas imágenes plásticas en las que la ansiedad comunicativa resulta, pese a la afinidad que podría trazarse en sus aspectos iconográficos con creadores más superficiales, estremecedora y sincera. Losa desarrolla su trabajo mediante el dibujo o la pintura de elementos abstractos, en los que abundan las composiciones cerradas y simétricas, o bien una suerte de grecas, que en su apariencia jeroglífica, más o menos barroca, parecen acomodarse a un lenguaje secreto. O compone retratos para los que se sirve, con gran fidelidad, de las fotografías publicadas en revistas, no mediante la construcción tradicional del dibujo con grafito, sino llenando los volúmenes y las sombras con elementos sólidos realizados con un rotulador negro. Uno de los aspectos más asombrosos del trabajo de Losa es la incorporación a sus imágenes de textos de su autoría cargados con un arrebato lírico estremecedor.

En la obra titulada *Sobre las aguas hediondas* (1985, tinta y pastel sobre papel, 24x32 cm) se han dispuesto en tres niveles ordenados en altura, y de arriba abajo, una composición abstracta, una emisión de grecas y un texto, constituyéndose así en una suerte de catálogo de algunas de las estrategias discursivas características del

autor<sup>25</sup>. En *Ante la pintura Sharon preguntó al pintor* (c. 2000, acrílico sobre papel, 50x65 cm), sobre una pintura en la que su bicromía blanca y naranja ha sido presentada mediante una sobrecogedora abstracción gestual, Losa ha encolado en el término inferior derecho un texto propio de una pulsión lacerante<sup>26</sup>.

## La escritura, un aspecto conceptual

Frente a la introducción compuesta o yuxtapuesta de la escritura en la obra artística existe una corriente, abierta en la década de los sesenta del pasado siglo, que hace del lenguaje el sujeto principal de la obra, hasta el punto de carecer de cualquier otra vertiente plástica si no es con un carácter que podría denominarse anecdótico e incluso accidental. Así ocurre en el conocido como arte conceptual, uno de cuyos más renombrados cultivadores, Joseph Kosuth, comparece en la exposición. **Joseph Kosuth** (Toledo, Ohio, EE. UU., 1945) publicó en las tres ediciones sucesivas de la publicación mensual *Studio International*, entre octubre y diciembre de 1969, un extenso artículo titulado “Art after Philosophy”, uno de los puntales del movimiento conceptual<sup>27</sup>. *De todas las demás* (1990, metacrilato y neón, 135x160 cm) consiste en un texto escrito con letras negras en el que destaca

<sup>25</sup> “Sobre las aguas hediondas los cadáveres encarecen el mercado muriendo los rotativos. Pobres transeúntes de la bahía el viento se les lleva apestados y delgados como gritos estridentes de un pájaro prehistórico, los cabellos desatados empujan las cabezas de aerodinámicos perfiles por entre los vacíos colmeneros de los radares carnívoros. Así los tiempos en órbitas expansivas barren los universos vencidos cediendo al mundo uno nuevo. Esta metamorfosis del universo es simultánea del presente que abarca todos los tiempos del movimiento en extremo detenido. Mientras somos desconocidos para nuestros antepasados, sabemos que existieron y el pasado es simultáneo al futuro, sólo el presente es diferente. En este día de 1985 afirmo que el siglo V existe y [sic] anterior a Cristo. Dos hechos distintos suceden simultáneamente en el presente: la muerte de Julio César y mi presencia de 1986 en la tierra”.

<sup>26</sup> “Ante la pintura Sharon preguntó al pintor ¿por qué no me dijo lo que sentía por mí? A lo que contestó porque su rostro no es tan maleable como un cuadro del que consigo los resultados deseados contrariamente a los que por callarme fueron rechazados al no provenir de usted inhibiéndolos en su contemplación pictórica”. El texto se halla escrito en rotulador negro en mayúsculas, sin apenas una separación entre las palabras y sin signo alguno de puntuación o pronunciación, características que Losa identifica con un periodo creativo que comienza en torno al año 1995. La Sharon a la que se refiere el texto es Sharon Tate, la mujer que en 1969, un año después de contraer matrimonio con el cineasta Roman Polanski, fue asesinada, estando embarazada de ocho meses, por seguidores de Charles Mason.

<sup>27</sup> De la que existe edición en España en BATTCKOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Tr. de Francesc Parcerisas. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 60-81.



In the same story that has served for Kosuth’s quote in his work *De todas las demás* (Of all others), Borges asserts, in one of the literary manifestations of his enormously influential theory of literature that, “to speak is to fall into tautology”<sup>31</sup>. And to that is precisely dedicated **Ángel Núñez** (Madrid, 1969), who proceeds, in one of his two works in the exhibition<sup>32</sup>, to the development of a tautology, of a repetition in the tangible and linguistic sense of a same sentence: “six words written with white LEDs”<sup>33</sup>. Indeed, the work entitled *Seis palabras escritas con leds blancos* (Six words written with white LEDs) consists of the emission, through six devices, sorted by height, known as “led” (an acronym from the English, Light-Emitting Diode) of the six words of the sentence that gives title to such work.

## Urban landscape as a palimpsest

Since late nineteenth century, everyday life, especially urban one, is dominated by the letters of messages and signatures of commercial corporations. Many people were fans of instant and conative communication, if not openly mandatory, of the posters that began to cover the streets of urban centers at the beginning of last century. That is why urban views are populated, in the figurative paintings of that time, of the words corresponding to the crossed messages that were already beginning to occupy an increasing space in everyday reality.

This street ceremony is uniquely significant in the work of the poet Guillaume Apollinaire, a champion of technology celebration and an enemy of classical memory, therefore, Apollinaire’s vindications would be the watchword of the Futurist movement<sup>34</sup>. For Apollinaire, as witnessed in his poem “Zone” of his work *Alcools*, poetry was offered to the man on the street precisely through the poster. Almost a century after the event of street wandering erected by Apollinaire and his followers, the presence of words in the paintings of streets, in gardens, streetlights, bins, shelters, buses, facades in the process of reform, plastic bags, and even in the very clothes we wear, is now unbearable. An exhaustion that, in the middle of last century, was used aesthetically in Continental Europe as a kind of opposition developed against festive and condescending rhetoric of Anglo-Saxon Pop, mainly through the four *affichistes* (“poster artists”) members of the group that Pierre Restany would baptize as the “Nouveaux Réalistes” (New Realists) in Paris, in 1960: François Dufrêne, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé and Mimmo Rotella, who tore off sections of street posters for a subsequent reconstruction of torn materials on a traditional base. Hains and Villeglé first laceration was jointly conducted in 1949.

The poster of the artist Mimmo Rotella, who tore off sections of street posters for a subsequent reconstruction of torn materials on a traditional base. Hains and Villeglé first laceration was jointly conducted in 1949.

<sup>34</sup> An essential author in the development of avant-gardes in Spain, Gómez de la Serna, defined the zenithal role of Apollinaire, “Guillermo Apollinaire is very important because he baptizes the catechumens, encourages the pictorial insurgency and promotes the first disagreement and the first hesitation” (GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Ismos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, p. 19).

<sup>31</sup> BORGES, Jorge Luis: *Obras Completas*, vol. II; op. cit., p. 60. Indeed, as the art thinker Arthur C. Danto stated, in 1981, “Borges’s contribution to the ontology of art is enormous” (DANTO, Arthur C.: *La transfiguración del lugar común*. Tr. Ángel and Aurora Mollá Román. Barcelona, Paidós, 2002., p. 69.)

<sup>32</sup> The second one, a video-graphic work entitled *Miho*, is in the exhibition because of its multi-sensory character, an aspect of particular importance in the vocation of accessibility to works of art on behalf of the disabled community promoted by the ONCE Foundation. But, in addition, *Miho* is a sensational work. It’s not just about the documents in a single plane of the interpretation of a score by Johann Sebastian Bach, the Prelude of *Suite No. 2 for Cello in D minor* (BWV 1008), although the instrument used is not a cello, but a viola. The audition of the sound recording of the interpretation by Miho, name of the performer, that the artist filmed at the conservatory of the University of Bloomington (Indiana, USA), where he was in a residence, will be interrupted and replaced (not the film), when the devices fitted inside the set detect the presence of a spectator. Depending on the distance from this to the screen, the music will be replaced by the sound of the performer’s breathing or the beating of her heart that were recorded specifically during the performance of the score.

<sup>33</sup> A tautological game to which the very Kosuth proceeded in 1965 in a work entitled *Five Words in Blue Neon*, which consists of an illuminated sign which just reads “five words in blue neon”, and which he would repeat changing the neon colors according to the change of the adjective that appears in the illuminated sign: “green”, “orange”, “red” and “yellow”.

la presencia de un neón que circunda (como si se tratara de la marca de un lector que anota su ejemplar), una proposición de cuatro palabras, “de todas las demás”. Esta proposición da título a la obra y es la única que aparece en cursiva. El texto completo que puede leerse en castellano sobre la pared constituye una cita textual, de la que se ha respetado incluso la cursiva aludida de un fragmento de una narración breve de Jorge Luis Borges titulada «La Biblioteca de Babel» y contenida en su conjunto de relatos *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y, posteriormente, en *Ficciones* (1944)<sup>28</sup>. *De todas las demás* podría ser considerada como una obra de cámara en la que habrían de estar presentes los elementos más significativos de los proyectos de colaboración institucional en espacios arquitectónicos que Kosuth lleva a cabo junto a sus asistentes (Joseph Kosuth Studio). Kosuth ha realizado esta serie de intervenciones, que ha denominado “Guests and Foreigners” (Invitados y extranjeros), en diversas ciudades del mundo<sup>29</sup>, haciendo del uso de la cita de diversos autores el objeto privilegiado de su producción desde 1996, si bien la elaboración de citas le había ocupado desde el comienzo mismo de su trayectoria, una de las pioneras del arte conceptual<sup>30</sup>.

The poster of the artist Mimmo Rotella, who tore off sections of street posters for a subsequent reconstruction of torn materials on a traditional base. Hains and Villeglé first laceration was jointly conducted in 1949.

En el mismo relato que ha servido para su cita por parte de Kosuth en su obra *De todas las demás*, Borges aserta, en una de las manifestaciones literarias de su enormemente influyente teoría de la literatura que, “hablar es incurrir en tautologías”<sup>31</sup>. Y a ello se dedica

<sup>28</sup> *Vide* BORGES, Jorge Luis: *Obras completas*, vol. II. Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pp. 55-61. La cita que realiza Kosuth procede, concretamente, de la p. 59.

<sup>29</sup> Como Berlín, Frankfurt, Hannover, Leipzig o Stuttgart, en Alemania; Las Palmas de Gran Canaria, Madrid y Palma de Mallorca, en España; Boston, Cleveland, o Virginia, en Estados Unidos; Nápoles, Roma o Turín, en Italia. Una de estas últimas colaboraciones institucionales ha tenido lugar en Madrid por encargo de la Fundación Caja Madrid. En 2008, La Casa Encendida, sede cultural de esta institución bancaria, recibió, bajo el título de “Al fin creí entender (Madrid)”, y de manera efímera, la decoración en la fachada frontal y en las dos laterales de sesenta y tres luminosos de sendas proposiciones extraídas de las obras literarias de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Juan Carlos Onetti.

<sup>30</sup> Una cita de un diccionario sin identificar constituye uno de los tres elementos que aparecen en cada una de las obras de una serie desarrollada por Kosuth en 1965, conjuntos formados, de izquierda a derecha, por los siguientes elementos: la fotografía de un objeto, una fotografía de aquél a escala 1:1, es decir, a tamaño natural y, finalmente, una fotocopia ampliada de la entrada correspondiente a ese mismo objeto extraída de un diccionario sin identificar. Estas obras se corresponden a los títulos *One and Three Chairs* (Una y tres sillas), *One and Three Hammers* (Uno y tres martillos), *One and Three Boxes* (Una y tres cajas) o One and Three Doors (Una y tres puertas).

<sup>31</sup> BORGES, Jorge Luis: *Obras completas*, vol. II; *op. cit.*, p. 60. En efecto, como afirmaba, ya en 1981, el pensador del arte Arthur C. Danto, “la contribución de Borges a la ontología del arte es enorme” (DANTO, Arthur C.: *La transfiguración del lugar común*. Tr. de Ángel y Aurora Mollá Román. Barcelona, Paidós, 2002, p. 69.)

precisamente **Ángel Núñez** (Madrid, 1969), quien procede en una de sus dos obras presentes en la exposición<sup>32</sup> a la elaboración de una tautología, de una reiteración en el sentido tangible y en el lingüístico de una misma proposición: “seis palabras escritas con leds blancos”<sup>33</sup>. En efecto, la obra titulada *Seis palabras escritas con leds blancos* consiste en la emisión, a través de seis dispositivos, ordenados en altura, conocidos como “led” (acrónimo procedente del inglés, Light-Emitting Diode, “diodo emisor de Luz”), de las seis palabras que forman la frase que le da título.

## El escenario urbano como palimpsesto

Desde finales del siglo XIX la realidad cotidiana, especialmente la urbana, está dominada por las letras de los mensajes y las firmas de las corporaciones comerciales. Muchos fueron los admiradores de la comunicación inmediata y conativa, cuando no abiertamente imperativa, de los carteles que comenzaban a henchir las calles de los centros urbanos en los albores del pasado siglo. Es por ello que las vistas urbanas se pueblan en las pinturas figurativas de entonces de las palabras correspondientes a los mensajes cruzados que comenzaban ya a ocupar un espacio creciente de la realidad cotidiana.

<sup>32</sup> La segunda de ellas, una obra videográfica titulada *Miho*, se halla en la exposición por su carácter multisensorial, un aspecto de particular importancia en la vocación de accesibilidad a las obras artísticas por parte de la comunidad de los discapacitados que promueve la Fundación ONCE. Pero es que, además, *Miho* es un trabajo sensacional. No se trata tan sólo de la documentación en un único plano de la interpretación de una partitura de Johann Sebastian Bach, concretamente el Preludio de la *Suite nº 2 para violonchelo en re menor* (BWV 1008), aunque el instrumento empleado sea no un chelo, sino una viola. La audición del registro sonoro de la interpretación de Miho, nombre de la ejecutante, que el artista filmó en el conservatorio de la Universidad de Bloomington (Indiana, EE. UU.), donde se encontraba en una residencia, será interrumpida y sustituida (no así la proyección), cuando los dispositivos con los que está dotado el conjunto detecte la presencia de un espectador. Dependiendo de la distancia de éste respecto de la pantalla, la música será sustituida por el sonido de la respiración de la intérprete o por los latidos de su corazón que fueron grabados precisamente durante la ejecución de la partitura.

<sup>33</sup> Juego tautológico al que procedió el mismo Kosuth en 1965 en una obra titulada *Five Words in Blue Neon*, que consiste en un luminoso en el que se leen precisamente “cinco palabras en neón azul”, y que repetiría cambiando los colores de los neones de acuerdo al cambio, asimismo, del adjetivo calificativo que aparee en el luminoso: “green”, “orange”, “red” y “yellow” (respectivamente, verde, naranja, rojo y amarillo).



Some of the photographic works in the exhibition make precisely of street images their object of representation in which the advertising posters or graffiti are their protagonists. This is a very common practice among contemporary visual artists, but it is also true that an interesting artist such as Giacomo Balla (the most lyrical and less violent member of Italian Futurism) made a painting in 1903, *Fallimento* (Failure, c. 1903, oil on canvas, 116x160 cm), which is, by its unusual perspective, remarkably close to contemporary photographic language<sup>35</sup>. A painting that takes the bottom of a large wooden door of the Roman Via Veneto as its protagonist, whose panels have been scratched, lifting the varnish, in the form of graffiti, in which the names of “Mariamari M” and “Mario” seem to be read together with geometrically stylized figurative elements or curvilinear developments. Similarly, in the number 3-4 of the Surrealist publication *Minotaure* (December 1933) some of the graffiti found on the streets in Paris appeared and they were documented through their pictures by the photographer Brassai. There are photographic examples of this practice, which aim at street graffiti, in the works of the present exhibition, made by Rocío Antona, Sergio de Luz and Flo Fox.

There is a privileged field within graffiti, the most simple and fundamental one: the one of the signature (*tag*). The signature [of its author] has been, on the other hand, the most frequent writing element (when it was exclusive) in the works of art, although in the case of contemporary painting, growers that have decided to omit it, perhaps it has been mostly to relegate it to the back of the frame. In the signature, a warranty seal, in an attest to something, there are two activities: to bear witness of a presence (*fait hic*, “was here”) and an author (*fecit hoc*, “did it”). In the more purely gestural painting, an aspect which is underlined abysmally in the practice of graffiti, that dual function is integrated into a single identity. The signature carries the name, the presence –when it is stamped- of an author, who may be accompanied by a space-time reference to the here and now of its execution. A thought on the own signature, a disproportionate and emphatic signature,

35 For which he made a sketch (oil on canvas, 28x39 cm) in 1902.

has been interpreted by Michel Butor, like the genesis of gestural painting emerged as influential in the United States (*Action Painting*)<sup>36</sup>.

In the photographic work of **Rocío Antona** (Sevilla, 1961) entitled *El día que te vi* (The day I saw you, 2005, photograph, 75x100 cm) an urban fragment is set, specifically of the city of Berlin, in which there are ostentatious and colorful signatures (monochrome in each case) of the ones that have written their *tags*, as well as a visual poem in which the same five letters “e”, “o”, “r”, “t” and “w” form words in English “wrote”, “tower” and in German “Wörter” (words). Other forms of communication which are present in this urban wall consist of posters of events (a form of advertising that deviates from the official spaces dedicated to it), some of them already torn, and a domestically silk-screened sticker and which content can turn to be advertising, but it seems more a new form of communication, not exempt from public artistic vocation.

Two more photographs take written fragments presented in a big city, they both share the authorship of an artist who also exposes the official circuits and they have been taken, although with considerable chronological distance, in New York. **Flo Fox** (Miami, Florida, 1945) initiated her photographic work in 1972. Shortly after serving three years of activity, she was definitely blind and since then, assisted, she has made thousands of urban photographs in New York. A favorite subject of his camera, advised by her assistant, is the graffiti, which, although she cannot see visually in an aesthetic way, she considers it “a unique form of artistic expression for young people who would otherwise be invisible or would have no identity”<sup>37</sup>. This is the direction of a photograph entitled *Photo Trainees* (2003, digital print, 40x50 cm) which offers a document related to the practice of graffiti, but, in this case, it shows a group of craftsmen in action –whose faces are hidden- shifting the area that has received their proposals. In the graffiti of the photograph taken in 1978, present in this exhibition, a word is

36 “Une bonne partie de la peinture gestuelle, de l’«action painting», peut être comme un développement interprété de la signature” (BUTOR, Michel: *Les mots dans la peinture*. Geneva, Albert Skira, 1969, p. 87). In fact, all gestural manifestations, which are definitely abstract or which have a personal figurative execution consist of an unmasked extension of whoever issues on or in his/her work.

37 Please see [www.gris.net/~fotoflo/graffiti/index.htm](http://www.gris.net/~fotoflo/graffiti/index.htm)

Esta ceremonia callejera es singularmente significativa en la obra del poeta Guillaume Apollinaire, campeón de la celebración tecnológica y enemigo de la memoria clasicista, por lo que el movimiento futurista haría de las reivindicaciones de Apollinaire su santo y seña<sup>34</sup>. Para Apollinaire, como testimonia en su poema “Zone” de su obra *Alcools*, la poesía se ofrecía al hombre de la calle precisamente a través del cartel. Casi un siglo después del acontecimiento del deambular callejero erigido por Apollinaire y sus seguidores, la presencia de las palabras en los lienzos de las calles, en jardines, farolas, contenedores de basura, marquesinas, autobuses, fachadas en proceso de reforma, bolsas de plástico, y aun en la ropa misma que vestimos, resulta hoy insoportable. Una extenuación que a mediados del pasado siglo fue empleada estéticamente en la Europa Continental como una suerte de oposición desarrollada contra la retórica festiva y condescendiente del Pop anglosajón, principalmente a través de los cuatro *affichistes* (“cartelistas”) miembros del grupo que Pierre Restany habría de bautizar como el de los “Nouveaux Réalistes” (Nuevos Realistas) en París, en 1960: François Dufrêne, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé y Mimmo Rotella, quienes arrancaban las capas de los carteles callejeros para una subsiguiente reconstrucción de los materiales lacerados sobre un soporte tradicional. Hains y Villeglé realizaron conjuntamente la primera laceración ya en 1949.

Algunas de las obras fotográficas presentes en la exposición hacen de su objeto de representación precisamente imágenes callejeras en las que los carteles publicitarios o los grafitis se instauran en sus protagonistas. Resulta esta práctica muy extendida entre los creadores visuales contemporáneos, pero no es menos cierto que un artista del interés de Giacomo Balla (el miembro más lírico y menos violento del Futurismo italiano) realizó una pintura en 1903, *Fallimento* (Fracaso, c. 1903, óleo sobre tela, 116x160 cm), que resulta, por su desacostumbrada perspectiva, extraordinariamente próxima al lenguaje fotográfico contemporáneo<sup>35</sup>. Una

34 Un autor esencial en el desarrollo de las vanguardias en España, Gómez de la Serna, definía el papel cenital de Apollinaire; “es importantísimo Guillermo Apollinaire, porque bautiza a los catecúmenos, alienta la insurgencia pictórica y promueve la primera disconformidad y la primera vacilación” (GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Ismos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, p. 19).

35 Para el que realizó un boceto en óleo sobre tabla (28x39 cm) el año precedente.

pintura que toma como protagonista la parte inferior de una gran puerta de madera de la romana Vía Veneto, cuyos batientes han sido rayados, levantando el barniz, a modo de grafitos, en el que parecen leerse los nombres de “Mariamari M” y “Mario” junto a elementos figurativos estilizados geoméricamente o evoluciones curvilíneas. Del mismo modo, en el número 3-4 de la publicación surrealista *Minotaure* (diciembre de 1933) aparecieron algunas de las pintadas halladas en las calles en París documentadas en sus instantáneas por el fotógrafo Brassai. Ejemplos de esta práctica fotográfica que dirige su objetivo a las pintadas callejeras se hallan en las obras que concurren a esta exposición realizadas por Rocío Antona, Sergio de Luz y Flo Fox.

Dentro del graffiti existe un campo privilegiado, el más sencillo y primordial: el de la firma (*tag*). La firma [de su autor] ha sido, por otra parte, el elemento de escritura presente de modo más frecuente (cuando era exclusivo) en las obras de arte, a pesar de que en el caso de la pintura contemporánea los cultivadores que han decidido omitirla sean tal vez mayoría para relegarla al reverso del bastidor. En la firma, sello de una garantía, de un dar fe de algo, se reúnen dos actividades: la de dar testimonio de una presencia (*fait hic*: “estuvo aquí”) y la de una autoría (*fecit hoc*: “lo hizo”). En la pintura más puramente gestual, aspecto que se subraya abismalmente en la práctica del graffiti, aquella doble función se integra en una única identidad. La firma es portadora del nombre, de la presencia –en la ocasión en la que se stampa- de un autor, que puede acompañarse de una referencia espacio-temporal al aquí y ahora de su realización. Una reflexión sobre la propia firma, una firma desproporcionada y enfática, ha llegado a ser interpretada por Michel Butor como la génesis de la pintura gestual emergida tan influyente en Estados Unidos (la *Action Painting*, o “pintura de acción”)<sup>36</sup>.

En la obra fotográfica de **Rocío Antona** (Sevilla, 1961) titulada *El día que te vi* (2005, fotografía, 75x100 cm), queda fijado un fragmento urbano, concretamente de

36 “Une bonne partie de la peinture gestuelle, de l’«action painting», peut être interprétée comme un développement de la signature” (BUTOR, Michel: *Les mots dans la peinture*. Ginebra, Albert Skira, 1969, p. 87). En realidad toda manifestación gestual, decididamente abstracta o con una realización personal figurativa, consiste en una prolongación desenmascarada de quien la emite sobre o en su obra.

highlighted: “SAMO”. It is about a sign used to transmit messages on the walls of New York between 1977 and 1979, by Al Diaz and a colleague of studies that would become the famous artist Jean-Michel Basquiat (1960-1988), who would later jump out from the street to the privileged art exhibition spaces of New York<sup>38</sup>.

More recently, in 2007, and in one of his walks through the city of New York, the photographer **Sergio de Luz** (Madrid, 1978) took a snapshot of a door with graffiti, *Puerta East Village* (East Village Door, 66x100 cm). The door, leaning against a lamppost, served as a claim for an exhibition that was open in front of the work of the New Yorker painter and graffiti artist James de la Vega. The image shows a disturbing content. And not only because of the proclamation that is read on it, *This Door Leads to Nowhere* -which is true because it has an exclusively decorative meaning, not functional-, but because of the technical resolution of the very photograph. The use of a zoom prints, in the margins, an uncomfortable sense of visual dynamism that is directed against a solid door which acts as a wall. Of a wall that, as the graffiti says, has no way out. The aesthetic experience before this image will be different for those familiar with the life circumstances of the author, who in March 2008 suffered an accident that immobilized his left arm completely. This inability to use both hands justifies, for example, the use of digital photography with autofocus, instead of analog, whose practice (which he had carried out before) Sergio de Luz had to leave after recovering from his accident. In this picture, the idea of a dangerous dynamism and a cautionary message, perhaps alarming, is present. For this reason, we cannot avoid interpreting it as a kind of veiled and admonitory portrait.

We also find a juxtaposition of urban evocation with writing, a writing, however personal, but not typical of urban landscape in a pictorial work, such as the one

38 Basquiat would still use this sign in 1980 still working without Al Diaz in his speech at The Times Square Show. And it is equally true that his first works on canvas had, even with the addition of some iconic elements, the words as protagonists, containing very similar messages to those offered on the walls of the city years ago. SAMO (comes from the expression “same old shit”), as Basquiat recounted in his first media interview (offered at *The Village Voice*, specifically in the number published on December 1, 1978. Thus, he says, “We were [Diaz and I] smoking some grass one night and I said something about its being the same old shit. SAMO, right?”. Please see: HOBAN, Phoebe: *Basquiat. A Quick Killing in Art*. London, Penguin, 2004, p. 25.

of **Ángel Baltasar** (Madrid, 1955), who in *La Torre de la Igualdad* (The Tower of Equality, 2001, mixed technique, 150x150 cm) is inspired on a skyscraper he greatly admires since 1992, when he took his first sketch from life, the New Yorker Empire State. Painting was a sort of rehearsal of his most ambitious project to date, the completion of a pictorial complex eight meters high, which he could perform despite his physical disability, thanks to a machinery bought through the ONCE Foundation. To a pluralistic development in pictorial planes, which unmistakably refers to the destruction of the mono-focal perspective from Cubism, with a great influence, Baltasar adds, on the painted surface of his canvas, a long poem with stenciled letters, printed with wooden pads of large letters from a print shop, often not easy to read, being *La Torre de la Igualdad* (The Tower of Equality) the first of his works in which he proceeds to the integration of a textual element in his painting<sup>39</sup>. Likewise, his title may prove to be confessional if we look at this sentence which the artist included in his autobiography, “I will not be frightened about having lost the freedom of movements”<sup>40</sup>. It seems, in line with these considerations, that in the pictorial statement Baltasar is making an affirmation of life. Especially when some of the thirty-six paintings (in mixed technique and homogeneous size: 21.6x13.2 cm) that make up his *Políptico de la Libertad* (Polyptych of Liberty, 1996-1998) show elements that unmistakably represent a vertical asceticism, such as a ladder that reaches heaven or a cypress tree that seems to touch it, inspired by the work of Vincent van Gogh, *Starry Night* (1889, oil on canvas, 73x92 cm, New York, The Museum of Modern Art).

39 We transcribe his opening verses, which clearly have the same melancholic sense that characterizes the poem, “Where are you? / Who are you? / Perhaps I’m alone before my doubts? / What can I give from hands to draw you? / From my eyes which do not blind you, / blind as they are lonely? / Who am I speaking to? / Who am I writing to?”

40 It is available on its website, [www.angelbaltasar.com/bio.html](http://www.angelbaltasar.com/bio.html).

la ciudad de Berlín, en el que conviven las ostentosas y coloristas firmas (monocromas en cada caso) de quienes allí han emitido sus *tags*, así como un poema visual en el que las cinco mismas letras “e”, “o”, “r”, “t” y “w” forman vocablos en inglés “escrito”, “torre” y en alemán “palabras”. Otras formas de comunicación presentes en este muro urbano consiste en los carteles de eventos (una forma de publicidad que se aleja de los espacios oficialmente dispuestos al afecto), algunos de ellos ya arrancados, y una pegatina serigrafiada de modo doméstico y cuyo contenido puede tal vez ser publicitario, pero se antoja más una nueva forma de comunicación no exenta de vocación artística pública.

Dos fotografías más toman fragmentos escritos presentados en una gran ciudad, ambos comparten la autoría de un artista que expone asimismo en los circuitos oficiales y han sido tomadas, aunque con una considerable distancia cronológica, en Nueva York. **Flo Fox** (Miami, Florida, 1945) emprendió su obra fotográfica en 1972. Poco tiempo después de cumplir tres años de actividad, quedó definitivamente ciega y desde entonces, asistida, ha realizado en Nueva York millares de fotografías urbanas. Un objeto predilecto de su cámara, advertida por su asistente, es el graffiti, que, aunque no puede apreciar visualmente de modo estético, considera “una forma única de expresión artística para los jóvenes que de otro modo serían invisibles o carecerían de identidad”<sup>37</sup>. En esta dirección se dirige una fotografía titulada *Photo Trainees* (2003, impresión digital, 40x50 cm) que ofrece un documento relacionado con la práctica del graffiti, pero en este caso muestra a un grupo de artífices en acción –cuyos rostros quedan ocultos– desplazando la superficie que ha recibido sus propuestas. En el graffiti que documenta la fotografía tomada en 1978 presente en esta muestra destaca una palabra: “SAMO”. Se trata de un distintivo empleado para la emisión de mensajes sobre las paredes neoyorquinas, entre 1977 y 1979, por Al Diaz y un compañero suyo de estudios que habría de convertirse en el afamado artista Jean-Michel Basquiat (1960-1988), quien posteriormente

37 Vide [www.gris.net/~fotoflo/graffiti/index.htm](http://www.gris.net/~fotoflo/graffiti/index.htm)

saltaría de la calle a los espacios de exposición artística privilegiados de Nueva York<sup>38</sup>.

Más recientemente, en 2007, y en uno de sus paseos por la ciudad de Nueva York, el fotógrafo **Sergio de Luz** (Madrid, 1978) tomó una instantánea de una puerta con una pintada, *Puerta East Village* (66x100 cm). La puerta, apoyada contra una farola, servía de reclamo para una exposición que permanecía abierta frente a la obra del pintor y grafitero neoyorquino James de la Vega. La imagen presenta un contenido perturbador. Y no sólo por la proclama que se lee en ella, *This Door Leads to Nowhere* (“Esta puerta no conduce a ninguna parte”) –lo cual es cierto porque tiene un sentido exclusivamente decorativo, no funcional–, sino por la resolución técnica de la misma fotografía. El empleo de un zoom imprime en los márgenes una incómoda sensación de dinamismo visual que se dirige contra una sólida puerta que actúa a modo de muro. De un muro que, como dice la pintada, carece de salida. La experiencia estética ante esta imagen será distinta para los concedores de las circunstancias vitales del autor, quien en marzo de 2008 sufrió un accidente de tráfico que le inmovilizó completamente su brazo izquierdo. Esta imposibilidad de emplear ambas manos justifica, por ejemplo, el empleo de la fotografía digital con autofocus, en lugar de la analógica, cuya práctica (que le había ocupado con anterioridad) hubo de abandonar Sergio de Luz con posterioridad a la convalecencia de su accidente. En esta fotografía está presente la idea de un dinamismo peligroso y de un mensaje admonitorio, acaso alarmante. Por ello no podemos dejar de interpretarla como una suerte de velado y admonitorio autorretrato.

Encontramos, asimismo, una yuxtaposición de la evocación urbana con la escritura, una escritura, sin embargo personal, no apropiada del escenario urbano en una obra pictórica, como la de **Ángel Baltasar** (Madrid, 1955),

38 Basquiat emplearía esta divisa aún en 1980 trabajando sin Al Diaz en su intervención en The Times Square Show. Y no es menos cierto que sus primeras obras sobre lienzo presentaban, aun con la incorporación de algunos elementos icónicos, como protagonistas a las palabras, conteniendo mensajes muy similares a los ofrecidos sobre los muros de la ciudad años atrás. SAMO (procede de la expresión *same old shit* (“la misma mierda de siempre”), tal y como relató Basquiat en su primera entrevista periodística (ofrecida a *The Village Voice*, concretamente en el número publicado el 1 de diciembre de 1978. Así decía; “We were smoking some grass one night and I said something about its being the same old shit. SAMO, right?” (Estábamos [Diaz y yo] una noche fumando hierba cuando dije que era la misma mierda de siempre. SAMO, ¿no es cierto?). *Cfr.*: HOBAN, Phoebe: *Basquiat. A Quick Killing in Art*. Londres, Penguin, 2004, p. 25.



## Urban writing as an eye-catcher

A crucial element of the presence of writing in the urban environment is the showcase. It is about a space that communicates the interior of a commercial establishment with the outside, which justifies its eye-catcher nature. Showcases are an important element in the Berliner scenes painted in the second decade of the twentieth century by the German Expressionist Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), as in *Die Strasse* (The Street, 1913, oil on canvas, 120.6x91.1 cm, New York, The Museum of Modern Art), and it is now a common practice for many luxury shops to turn to renowned artists so that they enhance their establishment.

Three of the women members of this exhibition make of showcase or window-dressing the center of their proposals. The most obvious of all these is the one by **Carmen Ollé** (Barcelona, 1950), who has photographed, earlier this year, the environment of an showcase from a shopping center in Paris announcing the imminent release at that time of the latest film version of *Alice in Wonderland* (Tim Burton, 2010). Ollé was surprised by the poor response to the ad from passers-by, none of which seemed to pay any attention to the showcase. It is about, as she confessed, the first in a series of works that seek to reflect the dizziness and futility of the events taking place in contemporary large cities. The work is presented as a photographic set taken as if it were a cinematographic tracking shot, *Instante uno* (*Instante uno*, 2010, digital photography on dibond and embossed text in Braille, 90x180 cm), although it has been arranged altering its original sequential order<sup>41</sup>. At the lower end of each of the images that make up the whole collection there is a message in Braille. Again, one might draw an analogy between this photographic set and cinema, through the perforations which are at the lower ends (and also at the upper ones) of the rolls of film, allowing precisely its sequential emission.

41 Her original title, *Corto congelado* (Frozen short film), is a clear reference to the cinematographic tradition, just as her partner in developing this discursive strategy -Al-lean Olko- is identified as the "script writer" of the project.

**Ouka Leele** (Madrid, 1957) offers an image created to order for a shop, also French, which serves as the title of her image. This commercial establishment gave as its sole mandatory premise for her proposal the condition to make their advertising image (a motif that decorates the bags) visible and also its name. In *Tati* (1997, hand-lit photography, 27x39.5 cm), Ouka Leele photographs her own city, Madrid, from the terrace of her house, revealing the advertising motif and writing the brand name in the glass of the window that she has steamed up with her breath. One solution, in a way coincident with her, is the work of **Sonia Bermúdez**, *Si río soy grande* (I smile, therefore I am great, 2010, photograph on vinyl and methacrylate, acrylic enamel and neon light, 55x110 cm) which retrieve the elements of a window dresser sign, "smile" and "big" to tie it with two new words, created *expressly* "if" and "am". The set reads, "I smile, therefore I am great". The neon is, at the bottom, accompanied by a frieze of five photographic faces of children affected by Down syndrome. It has often been maintained, with kindness, that one of the most visible features of this group is the persistently smiling expression on their faces, so, we are witnessing an optimistic manifestation of this condition in the work<sup>42</sup>.

Another commercial establishment has been handled with much more complexity by an artist who has made of the use of words one of the most significant elements of his intensely personal career, characterized primarily by the technical resource of holography, **Pepe Buitrago** (Tomelloso, Ciudad Real, 1954). The work consists of the repetition of a color image that is inverted both in parallel and in vertical and which photographs a staircase that lavishly receives the names of the dishes from a restaurant in Seoul, where he had gone in 2007 to open an exhibition of his work. Buitrago has integrated his photographs into a hologram that reads, twice, a phrase, *Tantas veces me quedé dubitativo, parado...* (So many times I remained doubtful, I stood still..., 2009-2010, hologram on photography, 120x100 cm, diptych). As each of the titles of the works in this series, the diptych is made up in a verse. The joining of the titles of each

42 Sonia Bermúdez has stated that what inspired her was a sentence of a self-help book author, Orison Swett Marden, "the smile is a true life force, the only one able to move the unmoved".

quien en *La Torre de la Igualdad* (2001, técnica mixta, 150x150 cm) se inspira en un rascacielos por el que siente una especial admiración desde que en 1992 tomara su primer apunte del natural, el neoyorquino Empire State. La pintura constituyó una suerte de ensayo de su proyecto más ambicioso hasta la fecha, la realización de un complejo pictórico de ocho metros de altura que pudo realizar, a pesar de su discapacidad física, gracias a una maquinaria adquirida a través de la Fundación ONCE. A una elaboración en planos pictóricos plurales que remite inequívocamente a la destrucción de la perspectiva monofocal a la que procedió el Cubismo con una extraordinaria influencia, suma Baltasar en la superficie pintada de su lienzo un extenso poema con letras estarcidas, impresas mediante los tampones de madera de unas letras de gran tamaño procedentes de una imprenta, a menudo de no fácil lectura, siendo *La Torre de la Igualdad* la primera de sus obras en la que procede a la integración de un elemento textual en su pintura<sup>39</sup>. Del mismo modo confesional puede resultar su título si atendemos a esta proposición que ha incluido el artista en su autobiografía, "no me amedrenté por haber perdido la libertad de movimientos"<sup>40</sup>. Pareciera, al hilo de estas consideraciones, que en la afirmación pictórica de Baltasar se procede a una afirmación vital. Máxime cuando algunos de las treinta y seis pinturas (en técnica mixta y de tamaño homogéneo: 21,6x13,2 cm) que componen su *Políptico de la Libertad* (1996-1998) muestran elementos que representan inequívocamente una ascesis vertical, tales como una escalera de mano que llega al cielo o un ciprés que parece tocarlo, inspirado en la obra de Vincent van Gogh, *Noche estrellada* (1889, óleo sobre lienzo, 73x92 cm, Nueva York, The Museum of Modern Art).

39 Transcribimos sus versos iniciales, que presentan inequívocamente el mismo sentir melancólico que caracteriza al poema, "¿Dónde estás? /¿quién eres? / ¿acaso solo soy ante mis dudas? /¿Qué puedo dar de mis manos que te atraiga? /de mis ojos que no te ciegue, /ciegos como están de soledad? / ¿A quién hablo? / ¿A quién escribo?".

40 Está disponible en su página web, [www.angelbaltasar.com/bio.html](http://www.angelbaltasar.com/bio.html).

## La escritura urbana como reclamo

Un elemento crucial de la presencia de la escritura en el ámbito urbano es el escaparate. Se trata de un espacio que comunica el interior de un establecimiento comercial con el exterior, lo que justifica su carácter de reclamo. Los escaparates constituyen un elemento importante en las escenas berlinesas pintadas en la segunda década del siglo XX por el expresionista alemán Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), como en *Die Strasse* (La calle, 1913, óleo sobre lienzo, 120,6x91,1 cm, Nueva York, The Museum of Modern Art), y hoy es práctica habitual que muchos comercios de lujo recurran a artistas reconocidos para destacar su establecimiento.

Tres de las mujeres integrantes en esta exposición hacen del escaparate o del escaparatismo el centro de sus propuestas. La más evidente de todas ellas es la de **Carme Ollé** (Barcelona, 1950), quien ha fotografiado a comienzos de año el entorno de un escaparate de un centro comercial de París que anunciaba el entonces inminente estreno de la última versión cinematográfica de *Alicia en el País de las Maravillas* (*Alice in Wonderland*, Tim Burton, 2010). Ollé quedó sorprendida por el escaso eco que el anuncio lograba hacer resonar en los transeúntes, ninguno de los cuales pareció prestar atención alguna al escaparate. Se trata, como ha confesado, del primero de una serie de trabajos en los que Ollé pretende reflejar la vertiginosidad y la futilidad de los acontecimientos que se suceden en las grandes ciudades contemporáneas. La obra se presenta como un conjunto fotográfico tomado como si se tratara de un travelling cinematográfico, *Instante uno* (2010, fotografía digital sobre dibond y texto en braille en relieve, 90x180 cm), aunque ha sido dispuesto alterando su original orden secuencial<sup>41</sup>. En el término inferior de cada una de las imágenes que componen el conjunto se ha procedido a la emisión de un mensaje en braille. Nuevamente cabría establecer una analogía entre este conjunto fotográfico con el cine, a través de las perforaciones que se encuentran

41 Su título original, *Corto congelado*, remite inequívocamente a la tradición cinematográfica, del mismo modo que su colaborador en la elaboración de esta estrategia discursiva -Al-lean Olko- se identifica como "guionista" del proyecto.

of the eleven holograms on photographs that compose the series form a poem of which the author is also Buitrago and establishes, as it is familiar in his work, an imaginary manifesto besieged by the anxiety of lack of communication<sup>43</sup>.

One of the elements found in the plans of cities has been employed in the works of **Miguel Agudo** (Tarragona, 1976) in the exhibition. Agudo proceeds to develop what could be called, by the presence of humor, “graphic greguerías”. The two digital photographs presented share a common instrument for the surprise: a red point (rather than a proliferation of them) which points to the location of the place filled by oneself or by a place in a plan or map. In *Poema visual 5* (Visual Poem 5, 2009, digital photography, 60x45 cm), Agudo starts from a photograph in which these motifs abound (not less than in the pattern of polka-dots of a dress from Seville) to write a sentence next to each of them “Ud. está aquí” (“You are here”). In *Poema visual 2* (Visual Poem 2, 2009, digital photography, 45x60 cm), composition is focused on a very recognizable hand drawn from art history with a finger pointing at a red dot (a graphic element present in many graphic materials). The hand is also bordered with other homogeneous six points, although they are partially hidden by the rest of the hand and wrist. On this occasion, the humorous element is not the repetition of the location of points, as in the dress from Seville which made the indication unusable (it is not possible to be in so many places at once), but the origin of the hand that has been used for the work. The extremely popular representation of a hand, which corresponds to the right hand of God, whose index finger establishes a connection with Adam as shown by Michelangelo on the ceiling of the Sistine Chapel in his representation of the *Creation*.

## Fingerprint, corporal writing

In some cases, artists have used human body fingerprint or of any of its elements as an index, as a mark, as an indication. In this way, a figurative element establishes a sort of personal code but easily understood by any viewer. There are two photographic works in this exhibition which share this component. They are the works of Luis Pérez-Mínguez and Cristina Garcia Rodero.

Pliny the Elder in his *Natural History*, XXXV, 151, retrieves a mythological description of the origin of drawing and modeling. In both cases, the origin is on the fingerprint. Pliny remembers that the artist of ancient Greece Butades of Sicyon had a daughter who was in love. And the day before saying goodbye to her beloved, to preserve her memories, she made a silhouette out of his shadow, on a wall. This way, drawing was conceived. Pliny states that the discovery of his daughter helped him to invent sculpture after giving three dimensions, with clay, to the contours drawn on the wall<sup>44</sup>.

Shadow has been, thus, an instrument of figurative affirmation by which the subject leaves its mark to become part of the artistic language. This is something that literally happens in a photographic image of **Cristina García Rodero** (Puertollano, Ciudad Real, 1949). *Huella de velación a un espíritu malandro* (Footprint of the wake to an evil spirit, 2005, photograph, 116x89 cm), taken in Venezuela. This image is part of a series that she has developed in several trips to Venezuela, since 1999 and over the years, documenting the rituals of a cult known as the cult of Maria Lionza, which is located in the center of the mountains of Sorte, in the State of Yaracuy. The images show ecstatic expressions, alcohol

44 “The potter Butades of Sicyon was the first one to model portraits with clay, in Corinth, after his daughter that was in love with a young man; when this one went abroad, she drew a line around the shadow of his face projected on the wall by the light of a lamp and from that line, her father modeled it with clay and put it in the fire to harden it together with the rest of his ceramics” (PLINIO: *Textos de Historia del Arte*. Ed. Mª Esperanza Tórrego. Madrid, Visor, 1987, p. 124). The story has been the subject of several pictorial representations, and in a consistent manner among neoclassical artists, such as Joseph Wright of Derby with *The Corinthian Maid* (1784, oil on canvas, 106.3x130.8 cm, Washington, National Gallery of Art) or Joseph-Benoît Suvée en *L'invention du dessin* (The invention of the art of drawing, 1791, oil on canvas, 267x131.5 cm, Bruges, Groenige Museum).

los extremos inferiores (y también en los superiores) de los rollos de película, lo que permite, precisamente, su emisión secuencial.

De **Ouka Leele** (Madrid, 1957) se ofrece una imagen creada por encargo para un comercio, asimismo francés, que da título a la imagen. Este establecimiento le concedió como única premisa obligatoria para su propuesta la condición de hacer visible su imagen publicitaria (un motivo que decora las bolsas) y su nombre. En *Tati* (1997, fotografía iluminada a mano, 27x39,5 cm), Ouka Leele fotografía su propia ciudad, Madrid, desde la terraza de su casa, dejando ver el motivo publicitario y escribiendo el nombre de la marca en el vidrio de la ventana que ha empañado con su aliento. Una solución en cierta forma coincidente con ella es la obra de **Sonia Bermúdez**, *Si río soy grande* (2010, fotografía sobre vinilo y metacrilato, esmalte acrílico y luz de neón, 55x110 cm) que recupera los elementos de un rótulo escaparatista, “rio” y “grande” para unirlos a dos nuevas palabras, creadas *ex profeso* “si” y “soy”. El conjunto reza, “si río soy grande” (“si río, soy grande”). Acompaña al neón en su parte inferior un friso de cinco rostros fotográficos de sendos niños afectados por el Síndrome de Down. A menudo se ha mantenido, con amabilidad, que uno de los rasgos más visibles de este colectivo es la expresión pertinazmente sonriente de sus rostros, por lo que en la obra asistimos a una manifestación optimista de esta condición<sup>42</sup>.

Otro establecimiento comercial ha sido manipulado con una complejidad mucho más marcada por un artista que ha hecho del uso de las palabras uno de los elementos significativos de su personalísima trayectoria, caracterizada fundamentalmente por el recurso técnico a la holografía, **Pepe Buitrago** (Tomelloso, Ciudad Real, 1954). La obra consiste en la repetición de una imagen en color que es invertida tanto en paralelo como en vertical y que retrata una escalera profusamente receptora de nombres de platos de un restaurante de la ciudad de Seúl, adonde había acudido en 2007 para inaugurar una exposición de su obra. Buitrago ha integrado en sus fotografías un holograma en el que se lee, por dos veces,

42 Sonia Bermúdez ha manifestado que le sirvió de inspiración una frase del autor de libros de autoayuda, Orison Swett Marden, “la sonrisa es una verdadera fuerza vital, la única capaz de mover lo inmovible”.

una frase, *Tantas veces me quedé dubitativo, parado...* (2009-2010, holograma sobre fotografía, 120x100 cm, díptico). Como cada uno de los títulos de las obras de esta serie, el díptico se constituye en un verso. La unión de los títulos de cada una de las once holografías sobre fotografías que componen la serie forman un poema del que es autor asimismo Buitrago y que establece, como resulta familiar en su obra, un manifiesto imaginario asediado por la ansiedad de la incomunicación<sup>43</sup>.

Uno de los elementos que se encuentran en los planos de las ciudades ha sido empleado en las obras de **Miguel Agudo** (Tarragona, 1976) presentes en la exposición. Agudo procede a la elaboración de lo que podríamos denominar por la presencia del humor, “greguerías gráficas”. Las dos fotografías digitales presentadas comparten un mismo instrumento para la sorpresa: un punto rojo (en lugar una proliferación de ellos) que señala la ubicación del lugar que ocupa uno mismo o un lugar en un plano o mapa. En *Poema visual 5* (2009, fotografía digital, 60x45 cm), Agudo parte de una fotografía en la que abundan estos motivos (nada menos que en el estampado de lunares de un traje de sevillanas) para escribir junto a cada uno de ellos la proposición “Ud. está aquí”. En *Poema visual 2* (2009, fotografía digital, 45x60 cm), una mano muy reconocible extraída de la historia del arte con un dedo índice que señala un punto rojo (un elemento gráfico presente en muchos materiales gráficos) centra la composición. La mano se orla, asimismo, con otros seis puntos homogéneos, aunque se muestran parcialmente ocultos por el resto de la mano y de la muñeca. En esta ocasión el elemento humorístico no consiste en la repetición de la ubicación de los puntos, como ocurría en el traje de sevillanas que hacía de este modo inservible la indicación (no es posible estar en tantos lugares a la vez), sino por el origen de la mano que se ha empleado para la obra. La representación extraordinariamente popular de una mano, la que corresponde a la mano derecha de Dios, que con su índice establece una conexión con el de Adán tal y como lo muestra Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina en su representación de la *Creación*.

43 El conjunto reza así, “¿Durante cuántos años he subido y bajado esta escalera? / Tantas veces me quedé, dubitativo, parado / entre constantes ascensos y descensos. / He mirado desde arriba de la escalera / y, aún más alzado los ojos desde abajo / he buscado su hueco entre la gente / y he vuelto a subir. / He contado los peldaños, como contamos los días en el calendario. / Subiré, de nuevo, sus peldaños / y volveré a bajar. / Pero, ¿por qué he de intentar levantar el pie y subir la escalera? / Y ¿cómo puedo levantar perfectamente el pie para subir la escalera?”.



consumption, tobacco inhalation, libations in a river, piercing and cuts on bodies, dances, the burning of a circle of gunpowder that surrounds the devotees from María Lionza, actions that provide a repertoire, along with images of syncretic iconography (of which Catholic ones abound) that accompany them, of this cult which bring elements of Catholicism and indigenous religious traditions of national aborigine together<sup>45</sup>. *Huella de velación a un espíritu malandro* (Footprint of the wake to an evil spirit) is a ritual of purification of an evil spirit. It consists of taking a mark that the body has left lying on the ground that has been sprinkled talcum powder leaving the imprint of its full figure. A set of two images, taken at a session three years earlier, documents the complete action, called “oráculo” (oracle) or “capilla” (chapel), which shows a woman lying covered with talcum powder and the empty space left by his body after sitting up<sup>46</sup>.

On the part of **Luis Pérez-Mínguez** (Madrid, 1950), he presents a set of seven images taken at a photo shoot held in 1996 dedicated to his godson, whose head shaved which reproduces the marks of his footsteps is sequentially taken in seven images. The photographs have been arranged in two columns of three elements (60x40 cm) framing a central one larger in size (195x130 cm). Pérez-Mínguez gave his model the freedom to choose how he would be photographed, and he chose to do it with this peculiar spatial displacement of the footprint of his own footwear. The session was taken while the model was having a shower. Thus, in this series, the two elements that have been identified as crucial in the photographic ideology of the author match again: the complicity with his models<sup>47</sup> and water, an element that has, in the path of Pérez-Mínguez, not just a

<sup>[1]</sup> A publication with over a hundred photographic reproductions deals, in a monographic way, with this series of Cristina García Rodero. It is the catalog of the exhibition María Lienza. La diosa de los ojos de agua. Madrid, Comunidad de Madrid, 2008. Two articles deal with an introduction to this cult. Please see: Michaelle Ascencio: «Cuando la lente revela lo sagrado» (ibid., pp. 25-33) and Francisco Ferrándiz: «Poseídos: laberintos entre el cuerpo y la mirada» (ibid., pp. 35-49).

<sup>[2]</sup> They are, respectively, Velación de sanación (Wake of healing) and La huella (Fingerprint), both taken in 2002.

<sup>[3]</sup> “This man is a rare specimen that receives at all times. He receives in bed, in the living room, in the bathroom; naked, in a robe or in a walk suit. To get various degrees of complicity out of the ones appearing on the scene, not knowing that soon they will agree with his beliefs” (Antoni Socias: «En torno al maestro de la intensidad», in Luis Pérez-Mínguez. a:A:A. Sa Nostra. Menorca, 2001, p. 83).

metaphorical character, but, given his recurrence in his photographic imagery, it is absolutely defining. In his teens, Pérez-Mínguez, suffered an accident that dashed him against a sea rock and that led him to the immobility of his lower extremities. And it is precisely the testimony of a footprint, that is to say, the witness to the action of walking, what he is showing in his hair shaved of his model.

## Other words

The proposals of other present authors in which words are offered, show other possible communication strategies, from humor to the inclusion of extensive quotations from literary masters. The poet and visual poet **Joan Brossa** (Barcelona, 1919-1998), appears with *Clavegueram* (Sewer, 1986-1989, poem-object, 70x130 cm) consisting of an iron gutter (70 cm diameter) that has been displaced from its original site to appear on the floor of an institutional space of art. It does not show exempt, but next to a painted circle of similar dimensions which pretends to be the hole that the sewer reveals when it is removed.

**Paloma Navares** (Burgos, 1947) has introduced texts and drawings on photographic images in a large number of works that are available with different techniques and disciplines, from photography<sup>48</sup> and video<sup>49</sup>, up to flamboyant sculptures as curtains, made up of a large number of thematically related photographic images individually assembled in methacrylate, and cutting their silhouettes up to matching the model with her representation, and that are subsequently joined in rows by means of fishing tackle. In the case of *Flores a Ruanda* (Flowers to Rwanda, 2007, photographic transparencies and hooks, 250x120x40 cm), Navares has juxtaposed, on photographic images of poppies assembled in

<sup>[4]</sup> As it happens in Cantos rodados. A Carl Jung (Pebbles. To Carl Jung, 2004, photograph, 125x125 cm).

<sup>[5]</sup> A solution that she had been testing in the juxtaposition of texts at least since her video Mar del plata. Alma desnuda. A Alfonsina Stormi (Mar del plata. Naked soul. To Alfonsina Stormi) already conducted in 1987, in which, on a sequence shot on a small island hit by the waves, is read, as conclusive titles of a film production, a fragment of Stormi’s poem, “Alma desnuda” (Naked soul) as it is entitled.

# La huella, la escritura corpórea

En algunas ocasiones, los artistas se han servido de la huella del cuerpo humano o de alguno de sus elementos como un índice, como una marca, como un indicio. De este modo, un elemento figurativo se instaura en una suerte de código personal pero de fácil comprensión para cualquier espectador. Dos de las obras fotográficas presentes en esta muestra comparten este componente, se trata de los trabajos de Luis Pérez-Mínguez y de Cristina García Rodero.

Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, XXXV, 151, recupera una descripción mitológica del origen del dibujo y del modelado. En ambos casos, el origen está en la huella. Plinio recuerda que el artista de la Grecia antigua Butades de Sición tenía una hija enamorada. Y que la víspera de despedirse de su amado, para conservar un recuerdo suyo, silueteó su sombra en una pared. De este modo fue concebido el dibujo. Plinio afirma que el hallazgo de la hija sirvió al padre para inventar la escultura en modelado al conferir tres dimensiones con arcilla a los contornos dibujados sobre el muro<sup>44</sup>.

La sombra ha sido de este modo un instrumento de afirmación figurativa mediante la que el sujeto deja su impronta para pasar a formar parte del lenguaje artístico. Algo que ocurre de modo literal en una imagen fotográfica de **Cristina García Rodero** (Puertollano, Ciudad Real, 1949). *Huella de velación a un espíritu malandro* (2005, fotografía, 116x89 cm), tomada en Venezuela. Forma esta imagen parte de una serie que ha desarrollado en diversos viajes a Venezuela, desde 1999 y a lo largo de años, que documenta los ritos de un culto conocido como el culto a María Lionza, que se localiza de modo central en la

<sup>[6]</sup> “El alfarero Butades de Sición fue el primero que modeló retratos de arcilla, en Corinto, a causa de una hija suya que estaba enamorada de un joven; cuando éste se marchó al extranjero, ella trazó una línea alrededor de la sombra de su rostro proyectada en la pared por la luz de una lucerna y a partir de esa línea, su padre la modeló en arcilla y la puso al fuego para que se endureciera junto con el resto de su cerámica” (PLINIO: Textos de Historia del Arte. Ed. de Mª Esperanza Torrego. Madrid, Visor, 1987, p. 124). El relato ha sido motivo de varias representaciones pictóricas, y de una manera consecuente entre los artistas del Neoclasicismo, como Joseph Wright of Derby con The Corinthian Maid (La doncella corintia, 1784, óleo sobre lienzo, 106,3x130,8 cm, Washington, National Gallery of Art) o Joseph-Benoît Suvée en L’invention du dessin (La invención del arte del dibujo, 1791, óleo sobre lienzo, 267x131,5 cm, Brujas, Groenige Museum).

montaña de Sorte, en el Estado de Yaracuy. Las imágenes muestran expresiones extáticas, el consumo de alcohol, inhalación de tabaco, libaciones en un río, perforaciones y cortes en cuerpos, danzas, la quema de un círculo de pólvora que circunda a los devotos marialonceros, acciones que ofrecen un repertorio, junto a las imágenes de sincrética iconografía (en la que abundan las apropiaciones de la católica) que las acompañan, de este culto aglutinante de elementos del Catolicismo y de tradiciones religiosas de los aborígenes nacionales<sup>45</sup>. *Huella de velación a un espíritu malandro* consiste en un ritual de purificación de un espíritu maligno. Consiste en la toma de una marca que ha dejado un cuerpo tendido sobre la tierra sobre la que se ha espolvoreado talco dejando la impronta de su silueta completa. Un conjunto de dos imágenes tomadas en una sesión tres años antes documenta la acción completa, denominada “oráculo” o “capilla”, en la que se aprecia una mujer yacente cubierta de talco y el vacío que deja su cuerpo después de haberse incorporado<sup>46</sup>.

Por su parte, **Luis Pérez-Mínguez** (Madrid, 1950) presenta un conjunto de siete imágenes tomadas en una sesión fotográfica mantenida en 1996 dedicada a su ahijado, cuya cabeza, sometida a un afeitado que reproduce la marca de sus pisadas, es tomada secuencialmente en siete imágenes. Las fotografías han sido dispuestas en dos columnas de tres elementos (de 60x40 cm) que enmarcan una central de dimensiones mayores (de 195x130 cm). Pérez-Mínguez concedió a su modelo la libertad de elegir el modo en que sería retratado, y éste optó por hacerlo con este peculiar desplazamiento espacial de la huella de su propio calzado. La sesión ha sido tomada mientras el modelo se duchaba. De este modo coinciden nuevamente en esta serie los dos elementos que han sido señalados como cruciales en el ideario fotográfico del autor: la complicidad con sus modelos<sup>47</sup> y el agua, un elemento que posee en la trayectoria

<sup>[7]</sup> Una publicación que supera el centenar de reproducciones fotográficas se ocupa monográficamente de esta serie de Cristina García Rodero. Se trata del catálogo de la exposición María Lienza. La diosa de los ojos de agua. Madrid, Comunidad de Madrid, 2008. Dos artículos se ocupan de una introducción a este culto. Vide Michaelle Ascencio: «Cuando la lente revela lo sagrado» (ibid., pp. 25-33) y Francisco Ferrándiz: «Poseídos: laberintos entre el cuerpo y la mirada» (ibid., pp. 35-49).

<sup>[8]</sup> Se trata, respectivamente, de Velación de sanación y de La huella (tomadas en 2002).

<sup>[9]</sup> “Este hombre es un raro espécimen que recibe a todas horas. Recibe en la cama, en el salón, en el cuarto de baño; desnudo, en bata o en traje de paseo. Para arrancarles varios grados de complicidad a los que aparecen en escena sin saber que pronto comulgarán con su credo” (Antoni Socias: «En torno al maestro de la intensidad», en Luis Pérez-Mínguez. a:A:A. Sa Nostra. Menorca, 2001, p. 83).

methacrylate, transfers of other images through drawing (some photographs taken by her son David Muñoz while filming a documentary in Africa) together with references dealing with the definition of territory and the unfortunate recent history of Rwanda, devastated by a genocide in 1994. Navares has specifically chosen poppy because of its chromatism, its red color, similar to the dramatic content she wishes to communicate, as she already did in 2005 and 2006 in her tributes to poet Paul Celan<sup>50</sup>. In the family of assembly works of photographic elements such as *Flores a Ruanda* (Flowers to Rwanda), the very visibility is presented as a central argument. Each of the photographs assembled in methacrylate that make up this kind of curtain is translucent. Similarly, the fishing tackle that link each of these works leaves gaps, and visual experience varies as does the position of the viewer, allowing the pure light to get through, being the addition of lighting in her quotations from art history one of the key elements of the path of Navares, who suffers from serious eye problem<sup>51</sup>. The series of these sculptural-photographic elements by Navares, to which *Flores a Ruanda* (Flowers to Rwanda) belongs, has its more direct precedent in her work entitled *De lágrimas y abalorios* (On tears and beads, 1996, photographs, safety pins and fishing wire, 290x40x40 cm), consisting of eighteen rows that have a cascade in black and white photographs of eyes (those of Navares) joined by the tear ducts. A solution adopted again, this time through color photographs, in her *Lágrimas de verano* (Summer Tears, 2000, photography, methacrylate and fishing tackle, 250x80x20 cm).

Jaume Plensa and Chema Madoz articulate their works in the exhibition by giving prominence to literary quotation. In *Macbeth and the Porter* (2005, iron, 230x122x4 cm), **Jaume Plensa** (Barcelona, 1955) comes

50 Respectively in photographs entitled *Fuga de Muerte. A Paul Celan* (Death Fugue. To Paul Celan) (60x60 cm) and *Memoria y amapolas. A Paul Celan* (Memory and poppies. To Paul Celan) (125x125 cm). In the first one, a series of skulls, transferred digitally to the photograph, have inscribed on their foreheads, almost illegible, the name of the poet.

51 The ownership of details of the representation of women and children (for which she used famous works of Western pictorial art history) and electricity assert a gloss regarding the failure of female's unit and even of procreation in a world besieged by the supply of surgical manipulation of aesthetic characteristic (the French artist Orlan offers her body as a support for operations that converts, thus, in a show), or also which terrifyingly predicts the possibility of genetic testing by maintaining, as Mary W. Shelley did in her superb novel *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818), a view, not at all happy, of these likely scientific advances.

back to the emission of symbolic frameworks of mytho-poetic references that characterize his production so much, in which, through visual elements, sometimes of great simplicity, he tries to update an impulse next to the mysticism, as it happens with the works in which he cites the poet and engraver William Blake, perhaps the authority, besides Shakespeare, more present in his work. As in the rest of the pieces that make up his series titled «Silent Rain», *Macbeth and the Porter* consists of the quotation of a literary work by means of letters of iron hanging vertically from a frame, and in its original language. Together with another reference to Macbeth (*Macbeth and the Porter* is an excerpt from Act II, Scene iii of Shakespeare's tragedy), the rest of the works of the series takes as a basis for making sculptures of homogeneous appearance, from an extract of Dante's *Inferno*, a new fragment of the second act of *Macbeth* by Shakespeare, some of Blake's *Proverbs of Hell*, a passage from *Faust* (first part) by Goethe, the poem "The Descent of Winter" by Williams Carlos Williams, as well as fragments from Baudelaire's poetry ("Les Litanies de Satan", *Les Fleurs du mal*), from Vincent Andrés Estrellés ("L'Hotel Paris") and from Allen Gisberg ("Howl").

**Chema Madoz** (Madrid, 1958) in *Sin título (Pupitre)* (Untitled, Desk, 2009, photograph, 120x120 cm), presents, on the board and in the drawer left open beneath it, a profusion of literary texts of others (and beloved by the author) that are hand-written and which present a heterogeneous source. For example, the poem "I Am Vertical" by Sylvia Plath is discovered in great abundance. The photograph, because of the fact that it was taken as an oblique shot, it cuts the texts and, as it happens in the characteristic work of this photographer, it incurs in the deviation of elements, in a sort of visual paradox often humorous, often lyrical. In this case, the surface used for writing is already extensively written, but the possibility of reading is also abolished. In the opposite sense, **Ricardo Calero** (Villanueva del Arzobispo, Jaén, 1955) uses other everyday objects in *Nunca... (Poder e indiferencia)* (Never...Power and indifference), completed in 2004, he uses three towel rails (50x40x10 cm each) each of them with its respective embroidered towels for issuing a message with such an austerity as it was extensive the textual presence in

de Pérez-Mínguez un carácter, no ya metafórico, sino, habida cuenta su recurrencia en su imaginario fotográfico, absolutamente definitorio. En su adolescencia, Pérez-Mínguez sufrió un accidente que le precipitó contra una roca marina y que le condujo a la inmovilidad de sus extremidades inferiores. Y es precisamente el testimonio de una pisada, es decir, el testigo de la acción de andar, lo que exhibe en su rapado capilar su modelo.

## Otras palabras

Las propuestas de otros autores presentes en las que se ofrecen palabras muestran otras posibles estrategias comunicativas, desde el humor a la incorporación de extensas citas extraídas de maestros literarios. El poeta y poeta visual **Joan Brossa** (Barcelona, 1919-1998), comparece con *Clavegueram* (Alcantarilla, 1986-1989, poema-objeto, 70x130 cm) consistente en una alcantarilla de hierro (de 70 cm de diámetro) que ha sido desplazada de su lugar original para presentarse sobre el suelo de un espacio institucional de arte. No se presenta exenta, sino al lado de un círculo pintado de similares dimensiones que finge ser el agujero que la alcantarilla deja ver al ser quitada.

**Paloma Navares** (Burgos, 1947) ha introducido textos y dibujos en imagen fotográficas en un amplio número de obras que se ofrecen en técnicas y disciplinas diversas, desde la fotografía<sup>48</sup> y el vídeo<sup>49</sup>, hasta unos aparatosos elementos escultóricos realizados a modo de cortinas, constituidos por gran número de imágenes fotográficas relacionadas temáticamente montadas en metacrilato de modo individual, y recortando sus siluetas hasta hacer coincidentes el modelo con su representación, y que con posterioridad son unidas en hileras mediante útiles de pesca. En el caso de *Flores a Ruanda* (2007, transparencias fotográficas y anzuelos, 250x120x40 cm), Navares ha yuxtapuesto sobre imágenes fotográficas de sendas

48 Como ocurre en *Cantos rodados. A Carl Jung* (2004, fotografía, 125x125 cm).

49 Una solución que había venido ensayando en la yuxtaposición de textos al menos desde su vídeo *Mar del plata. Alma desnuda. A Alfonsina Storni*, realizado ya en 1987, en el que sobre un plano se-cuencia de un islote azotado por las olas se lee, a modo de los títulos conclusivos de una producción cinematográfica, un fragmento del poema de Storni, "Alma desnuda", como reconoce el título.

amapolas montadas en metacrilato, las transferencias mediante el dibujo de otras imágenes (algunas de las fotografías tomadas por su hijo David Muñoz durante el rodaje de un documental en África) junto a referencias que se ocupan de la definición del territorio y la nefasta historia reciente de Ruanda, asolada por un genocidio en 1994. Navares ha optado por la amapola en concreto por su cromatismo, por su color rojo, afín al contenido dramático que desea comunicar, como ya hiciera en 2005 y 2006 en sus homenajes al poeta Paul Celan<sup>50</sup>. En la familia de trabajos de ensamblaje de elementos fotográficos como *Flores a Ruanda*, la propia visibilidad se presenta como un argumento central. Cada una de las fotografías montadas en metacrilato que componen esta suerte de cortina es translúcida. Del mismo modo, los útiles de pesca que unen cada una de estas obras deja huecos, y su experiencia visual varía a medida que lo hace la posición del espectador, permitiendo el paso puro de la luz, habiendo sido la incorporación de la iluminación en sus citas de la historia del arte uno de los elementos centrales de la trayectoria de Navares, afectada por un grave problema ocular<sup>51</sup>. La serie de estos elementos escultórico-fotográficos de Navares a la que pertenece *Flores a Ruanda* tiene su más directo precedente en su obra titulada *De lágrimas y abalorios* (1996, fotografías, imperdibles e hilos de pesca, 290x40x40 cm), constituida por dieciocho hileras que presentan una cascada de fotografías en blanco y negro de unos ojos (los de Navares) unidos por los lagrimales. Una solución de nuevo adoptada, esta vez mediante fotografías en color, en su *Lágrimas de verano* (2000, fotografía, metacrilato y útiles de pesca, 250x80x20 cm).

Jaume Plensa y Chema Madoz articulan sus obras presentes en la exposición concediendo protagonismo a la cita literaria. En *Macbeth and the Porter* (2005, hierro, 230x122x4 cm),

50 Respectivamente en las fotografías tituladas *Fuga de Muerte. A Paul Celan* (60x60 cm) y *Memoria y amapolas. A Paul Celan* (125x125 cm). En la primera de ellas, una serie de calaveras transferidas digitalmente a la fotografía llevan inscrita en sus frentes, casi ilegiblemente, el nombre del poeta.

51 La apropiación de detalles de la representación femenina e infantil (para los que ha recurrido a conocidas obras de la historia del arte pictórico occidental) y la electricidad afirman una glosa en torno a la quiebra de la unidad femenina y aun de la procreación en un mundo asediado por la oferta de una manipulación quirúrgica de carácter estético (la artista francesa Orlan ofrece su cuerpo como soporte para intervenciones quirúrgicas que convierte, de este modo, en espectáculo), o bien que preanuncia terroríficamente la posibilidad de la experimentación genética manteniendo, como hiciera Mary W. Shelley en su impar novela *Frankenstein, o el moderno Prometeo* (1818), una opinión en absoluto feliz de estos probables avances científicos.



Madoz's work. The embroidery of a word is offered in each of such towels, which are lined up on the wall of the exhibition space, that make up the phrase "Nunca es nada" (Never is nothing) within certain parameters that are familiar in the path of Calero, such as resource austerity, monochromatic colors (particularly white) or the presence of words, as already indicated.

Also as a central element, the word becomes mobile or becomes the key to interpreting a work generated by computer. This is what happens, respectively, in the works of Chema Alvargonzález and Antoni Abad.

**Chema Alvargonzález** (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1960 - Berlin, 2009) proceeded in *Visible* (Visible, 2006, motorcar, neon and iron support, 241x270x120 cm) to the assembly of a neon that reads, in red letters, the word that gives title to a motorcar susceptible to be driven<sup>52</sup>. Light was one of the key elements in the work of Alvargonzález. Thus, one of his most remembered works, made in Berlin -city in which he had fixed his residence during the last decades- and particularly in 2001, consisted of the installation of the sentence *Mehr Licht* ("More light", being, as often recalled, the last words of Goethe), in red and blue lights, which lit the eastern facade of the Embassy of Switzerland, next to the headquarters of the Foreign Ministry. For his part, **Antoni Abad** (Lérida, 1956) in his work *Ego* (1999, random computer projection) employs a computer program for the performance of a satire. Using the animation of a bug that he has used sometimes in his works of a more eschatological nature<sup>53</sup>, Abad impels flies to be attracted to specific locations. When many specimens of this colony mill around, we managed to figure out that the substance which draws their attention forms a word, previously invisible to the audience: "yo" (I). They will be incessantly devoted to this, because after dispersing, the way to meet again to reshape the very word is at random, unlike an emission in loop that repeats the same passage written with no variation, one

<sup>52</sup> The museum, of which his work is part of its collection, the ARTIUM of Vitoria, precisely made the vehicle to be driven, with the lit neon, on the streets of the city to celebrate The Museum Day this year.

<sup>53</sup> As in his later *Pluto* (2002, random computer projection on drawing), in which an artificial colony of flies flutter around on a dead dog.

of the most peculiar features of this satirical production, parody of egocentric behavior.

**Nacho Criado** (Mengíbar, Jaén, 1943 - Madrid, 2010) suggests, with the work entitled *Si elegís...si excluís...* (If you choose... you do exclude..., 1996, wood, iron and rope, 240x60x35 cm), and through the manipulation of a ladder, and particularly of a folding ladder, to a reflection of ethical vocation through a very illustrative visual metaphor. "If you exclude all but one", the lateral side of the scissors (of the ladder) reads, in which all its rungs except from the lower one have been sawed up. "This will be the chosen one. The others will be excluded", the opposite side reads, in which only a rung in the middle has been sawed up. The eliminated rungs have been tied up to the ropes that join both sides of the ladder. If, in the first side it is impossible to go up or down, in the second one, the elimination of one of its steps makes it dangerous for use. This visual paradox complements the written statement inscribed on the sides, giving the viewer the necessary keys for its discernment.

Finally, **Rafael Sanz Lobato** (Sevilla, 1932) presents two photographs, *Construcción geométrica nº 10* and *Construcción geométrica nº 16*, (Geometric Construction Nr. 10 and Geometric Construction Nr. 16), taken in 2003 and 2007, respectively, both belonging to the genre of still life<sup>54</sup>. A series that he initiated immediately after suffering a macular degeneration, in 1990, that affected his right eye, and deprived him almost completely of vision. In 2003 he underwent a similar process in the left eye. It seems that still life, by its own immobility, gets on well with the needs of control and study required for his work. The truth is that not only the subject, but the atmosphere he has captured, transmits a deeply melancholic feeling. In many of these *Construcciones geométricas* (Geometric constructions; especially the numbers 2, 3, 5, 6, 8, 9 and 11) that share size and horizontal format (32x42 cm), the same element turns up: a metal object that represents a winged hourglass (allegory of *Tempus fugit*, of the inexorable passage of time). While one of the items

<sup>54</sup> The series of these natures includes nineteen photographs entitled Geometric construction numbered consecutively, taken from 1990 to 2008, as well as *Homenaje a Morandi* (Homage to Morandi, 2007) and *Homenaje a Man Ray* (Homage to Man Ray, 2008).

**Jaume Plensa** (Barcelona, 1955) procede nuevamente a la emisión de entramados simbólicos de referencias mitopoéticas que tanto caracterizan a su producción, en la que a través de elementos plásticos, en ocasiones de enorme sencillez, pretende actualizar una pulsión próxima a la mística, como ocurre con las obras en las que cita al poeta y grabador William Blake, acaso la autoridad, junto a la shakesperiana, más presente en su obra. Como en el resto de las obras que componen su serie titulada «Silent Rain», *Macbeth and the Porter* consiste en la cita mediante letras de hierro que cuelgan en vertical de un bastidor, y en su lengua original, de una obra literaria. Junto a otra referencia a Macbeth, (*Macbeth and the Porter* constituye un fragmento del acto II, escena iii de la tragedia de Shakespeare), el resto de las obras de la serie toma como base para sendas obras escultóricas de apariencia homogénea, un extracto del *Infierno* de Dante, un nuevo fragmento del segundo acto de Macbeth de Shakespeare, algunos *Proverbios del Infierno* de Blake, un pasaje de *Fausto* (primera parte) de Goethe, el poema "The Descent of Winter" de Williams Carlos Williams, así como fragmentos de poesías de Baudelaire ("Les Litanies de Satan", *Les Fleurs du mal*), de Vincent Andrés Estrellés ("L'Hotel Paris) y de Allen Gisberg ("Howl").

**Chema Madoz** (Madrid, 1958) en *Sin título (Pupitre)*, (2009, fotografía, 120x120 cm), presenta en el tablero y en el cajón abierto que queda bajo él una profusión de textos literarios ajenos (y queridos por el autor) que han sido manuscritos y que presentan una procedencia heterogénea. Se descubre en tamaña profusión, por ejemplo, el poema "I Am Vertical" de Sylvia Plath. La fotografía por el hecho de haber sido tomada de modo oblicuo corta los textos y, como ocurre en la característica obra de este fotógrafo, incurre en una desviación de elementos, en una suerte de paradoja visual a menudo humorística, a menudo lírica. En este caso, la superficie que sirve para escribir está ya profusamente escrita, pero la posibilidad de su lectura queda, asimismo, abolida. En un sentido opuesto, **Ricardo Calero** (Villanueva del Arzobispo, Jaén, 1955) se sirve en *Nunca... (Poder e indiferencia)*, finalizada en 2004, de otros objetos cotidianos, tres toalleros (50x40x10 cm cada uno) con sendas toallas bordadas, para la emisión de un mensaje con tanta austeridad como prolifa resultaba la presencia

textual en la obra de Madoz. En cada una de estas toallas, que se disponen alineadas sobre la pared del espacio expositivo, se ofrece el bordado de una palabra que forma la frase "Nunca es nada", dentro de unos parámetros que resultan familiares en la trayectoria de Calero, tales como la austeridad de recursos, la monocromía (particularmente blanca) o la ya apuntada presencia de palabras.

Como elemento asimismo central, la palabra se hace móvil o bien se convierte en la clave interpretativa de una obra generada por ordenador. Así ocurre, respectivamente en la obra de Chema Alvargonzález y de Antoni Abad.

**Chema Alvargonzález** (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1960 - Berlín, 2009) procedió en *Visible* (2006, motorcar, neón y soporte de hierro, 241x270x120 cm) al ensamblaje de un neón en el que se lee con letras rojas la palabra que le da título a un motorcar susceptible de ser conducido<sup>52</sup>. La luz fue uno de los elementos centrales en el trabajo de Alvargonzález. Así, una de sus obras más recordadas, llevada a cabo en Berlín -ciudad en la que había fijado su residencia durante las últimas décadas- y concretamente en 2001, consistió en la instalación de la proposición *Mehr Licht* ("Más luz", siendo, como a menudo se recuerda, las últimas palabras de Goethe), en letras rojas y luces azules, con la que quedó iluminada la fachada oriental de la Embajada de Suiza, junto a la sede de la Cancillería. Por su parte, **Antoni Abad** (Lérida, 1956) se sirve en *Ego* (1999, proyección informática aleatoria) de un programa informático para la ejecución de una sátira. Empleando la animación de un insecto del que se ha servido en ocasiones en sus obras de carácter más escatológico<sup>53</sup>, Abad impele a las moscas a sentirse atraídas por lugares específicos. Cuando muchos ejemplares de esta colonia se arremolinan, conseguimos descifrar que la sustancia a la que dirigen su atención forma una palabra, anteriormente invisible para el espectador: "yo". A ello se dedicarán incesantemente por cuanto tras dispersarse el modo en que vuelven a concurrir y a reunirse para formar de nuevo la misma palabra es aleatorio, contrariamente a una emisión en *loop* que repite un mismo pasaje grabado

<sup>52</sup> El museo del que forma parte de su colección, el ARTIUM de Vitoria, hizo precisamente que el vehículo fuera conducido con el neón encendido por las calles de la ciudad para celebrar el Día de los Museos de este año.

<sup>53</sup> Como en su posterior *Pluto* (2002, proyección informática aleatoria sobre dibujo), en la que una colonia artificial de moscas revolotea sobre un perro muerto.



offered in the *Homenaje a Man Ray* (Homage to Man Ray) is a skull. In *Construcción geométrica nº 10* (Geometric Construction Nr. 10) they are the types of a printer already useless, which will not bear the fruit, writing.

## On special codes

As part of a curatorial proposal such as this, concerned by the presence of writing in the media of various artistic disciplines and to be implanted in a cultural program by a foundation such as the ONCE, dedicated to the integration of people with disabilities, it is pertinent to mention a writing system dedicated to the blind, the Braille system, present in different ways in the proposals of two of the artists who attend the exhibition. Braille takes its name from its inventor, Louis Braille, who contracted blindness when he was three years old and who would end up publishing the rudiments of his system in 1837. For his invention, Braille created a sort of tactile alphabet where reading is done with the fingertips. For that, he turned to a system of uniform sized cells in each of which a division into two columns and three rows is established. So, every one of these six elements can be untouched or receive a pressure to become embossed. The combinations of these six factors in vacuum or in relief complete a number of sixty-four.

The painter **Rafael Arias** (Madrid, 1950), who had dedicated to design and had been an amateur painter, lost his vision completely in 1990. Encouraged by his family, and as an act of courage, Arias undertakes in 1993 a pictorial series dedicated to the landscape genre in which he proceeds to paint remembered landscapes. They are, mostly, marine, emphasizing the darkness of a sea dominated by a red sun, in his touching first painting made after his blindness, *Paisaje marino* (Seascape, 1993, oil on canvas, 27x42 cm)<sup>55</sup>. Since then, his catalog has gone beyond the two hundred paintings. Arias dedicates himself to still life, nude and landscape. The first two from natural, for what he makes use of the

<sup>55</sup> A publication, edited by his wife, also a painter, Brigitta Blokland, contains the complete paintings by Arias to the time of publication: *Rafael Arias Fernández. Inspiración* (Madrid, 2007).

certain knowledge of his hands touch. The last of the genres, as in his earlier works, has to cultivate it between memory and fantasy. What is remarkable about the work of Arias is that he has developed a system that allows him to paint without the aid of an assistant. His study, needless to say, must keep a strict order to remind him where to find each one of the tools that he needs at any time. The same happens with pigments, which are marked in its tube with a color sticker which identifies a corresponding inscription in Braille. The most curious thing is how he constructs pictorial planes. For that, Arias establishes a two-dimensional sculptural representation of the objects he paints by twisting wires and cables to recreate the silhouettes of his models, structures which he attaches to the frame and he removes them when he has finished his pictorial treatment.

Since 2009, Arias, in an interesting project created in collaboration with **Brigitta Blokland** (Lidingö, Sweden, 1965), has been making his oil paintings that have circular format (*tondo*) which mimics the appearance of the raised dots of Braille on the wall to make words visible. The pictorial set *Ver* (To see), executed in 2009, is composed of ten *tondi* with a homogeneous format (all of them 30 cm in diameter). The *tondi* are arranged in such a way that they recreate the layout of the three cells that form, in Braille, the letters of the word that gives title to the work, “ver”; four for the V, two for the letter “e”, four for “r”. The subjects of each of these paintings, each of them independent, have to do with landscapes in all of them. In some of them, the least, we can appreciate the beauty of the hand of his partner in the project, Brigitta Blokland, others stand out for their atmospheric values. A last group is characterized by its embrace of abstraction, in which an evocation abandoned to the feeling of landscape rejects any hint of naturalism. In this series of works of the painter, there is an abyss between what is made to be touched (and we have seen that Arias follows the touch of his wires to paint his compositions) and what cannot be touched and is directed exclusively to vision, which is paradoxically forbidden to his author.

**Gerardo Nigenda** (Mexico City, Mexico 1967 - Oaxaca, Mexico, 2010) began his professional career as a photographer at thirty-two, six years after the

sin variación alguna, una de las características más peculiares de esta producción satírica que ridiculiza el comportamiento egocéntrico.

**Nacho Criado** (Mengíbar, Jaén, 1943 – Madrid, 2010) apunta con la obra titulada *Si elegís... si excluís...* (1996, madera, hierro y cuerda, 240x60x35 cm), y mediante la manipulación de una escalera de mano, y concretamente de tijera, a una reflexión de vocación ética mediante un símil visual muy ilustrativo. “Si excluís a todos menos uno”, se lee en el lateral del lado de la tijera en el que se ha procedido a serrar todos sus peldaños salvo el inferior. “Éste será el elegido. Los demás serán los excluidos” reza en el lado opuesto, en el que se ha serrado tan sólo un peldaño en su término central. Los peldaños eliminados han sido atados a las cuerdas que unen ambos lados de la escalera. Si el lado primero queda imposibilitado para el ascenso o la bajada, en el segundo, la eliminación de uno de sus peldaños hace peligroso su empleo. Esta paradoja visual complementa al enunciado inscrito en los laterales, otorgando a su espectador las claves precisas para su discernimiento.

Finalmente, **Rafael Sanz Lobato** (Sevilla, 1932) presenta dos fotografías, *Construcción geométrica nº 10* y *Construcción geométrica nº 16*, tomadas en 2003 y 2007, respectivamente, ambas del género de la naturaleza muerta<sup>54</sup>. Una serie que emprendió inmediatamente después de sufrir la degeneración macular que le afectó en 1990 al ojo derecho, privándole completamente de visión. En 2003 sufriría un proceso similar en el ojo izquierdo. Parece que la naturaleza muerta, por su propio estatismo se aviene a las necesidades de control y estudio precisadas para su trabajo. Lo cierto es que no sólo la temática, sino la atmósfera que ha captado, transmiten una sensación profundamente melancólica. En muchas de estas *Construcciones geométricas* (concretamente los números 2, 3, 5, 6, 8, 9 y 11), que comparten tamaño y formato apaisado (32x42 cm), aparece un mismo elemento: un objeto metálico que representa un reloj de arena dotado de alas (alegoría del *Tempus fugit*, de la inexorabilidad del paso del tiempo), mientras que uno de los objetos que se ofrecen en el *Homenaje a Man Ray* es una calavera. En

<sup>54</sup> La serie de estas naturalezas comprende diecinueve fotografías tituladas *Construcción geométrica* numeradas correlativamente, tomadas desde 1990 hasta 2008, así como un *Homenaje a Morandi* (2007) y un *Homenaje a Man Ray* (2008).

*Construcción geométrica nº 10* emplea los tipos de una imprenta ya inútiles, que no darán ya el fruto, la escritura.

## De códigos especiales

En el marco de una propuesta curatorial como la presente, preocupada por la presencia de la escritura en los soportes de varias disciplinas artísticas y que se implanta en un programa cultural de una fundación como la ONCE, dedicada a la integración de las personas con discapacidad, resulta pertinente mencionar un sistema de escritura dedicado a los invidentes, el sistema Braille, presente de forma diversa en las propuestas de dos de los artistas que concurren a la exposición. El braille toma su nombre de su inventor, Louis Braille, quien contrajo ceguera a los tres años de edad y que terminaría de publicar los rudimentos de su sistema en 1837. Para su invención, Braille creó una suerte de alfabeto táctil cuya lectura se realiza con las yemas de los dedos. Para ello recurrió a un sistema de celdillas de tamaño homogéneo en cada una de las cuales se establece una distribución en dos columnas y tres filas. Así, cada uno de estos seis elementos puede quedar intocado o recibir una presión para que cobre relieve. Las combinaciones de estos seis elementos en vacío o relieve completan un número de sesenta y cuatro.

El pintor **Rafael Arias** (Madrid, 1950), quien se había dedicado al diseño y había sido pintor aficionado, perdió completamente la visión en 1990. Animado por su familia, y como un acto de coraje, Arias emprende en 1993 una serie pictórica dedicada al género paisajístico en la que procede a pintar paisajes recordados. Son, en su mayoría, marinas, destacando la oscuridad de un mar presidido por un sol rojo, en su estremecedora primera pintura realizada con posterioridad a su ceguera, *Paisaje marino* (1993, óleo sobre lienzo, 27x42 cm)<sup>55</sup>. Desde entonces su catálogo supera los dos centenares de pinturas. Arias cultiva la naturaleza muerta, el desnudo y el paisaje. Los dos primeros del natural, para lo que se sirve del conocimiento certero del tacto de sus manos. El último

<sup>55</sup> Una publicación, editada por su esposa, asimismo pintora, Birgitta Blokland, recoge la obra pictórica completa de Arias hasta el momento de su publicación: *Rafael Arias Fernández. Inspiración* (Madrid, 2007).

complete loss of vision due to a diabetic rhinoplasty. Nigenda, who died last May, pressed the button of his camera, he said, driven by a passion. This means that he only photographed the moments that were somewhat stimulating. That same emotion gives title to his photographs, title to be printed on the respective photograph by means of Braille. The series «Desnudos» (Naked, made in 2007, consists of twelve black and white positive photographs (from 15x25 cm) for which he uses a woman as a model, a sighted woman, but to which he prevents her vision with a mask, to increase complicity between them. In many snapshots the photographer's hand shows, touching the body of his model enabling him to calculate the distance to his subject of representation<sup>56</sup>. Nigenda's gesture will be repeated for blind viewers which will be able to run their fingers over the descriptive titles registered in the photographs to proceed with their reading.

Along with the works that use Braille, two works have been included in the exhibition because of the possibility of being experienced to the touch, a mechanism that serves the blind in particular to have a personal experience of works of art<sup>57</sup>. The first of them is a sculpture by **Tony Cragg** (Liverpool, England, 1949), *Untitled* (2008, bronze, 132x67x67 cm), one of the works in which the accumulation and sedimentation of appropriate elements from reality has been turning into sculptures of one body, cast in bronze, on which the sight and touch seem to slip. They are sculptures of an axial nature, in which we can appreciate a vertical axis on which some curved elements evolve, where at times, some profiles of faces can be seen, and which presence varies according to the rotation, -visual or tactile- of its audience. For his part, **Juan Torre** (Getxo, Vizcaya, 1956) presents a photograph *Ángel Unzu, guitarrista, con el laúd sobre el pecho* (Ángel Unzu, guitarist, with a lute on his chest, 2009, digital printing with ultraviolet ink on black dibond) which, although hidden from view, offers a relief which repeats the photographed shapes, allowing

<sup>56</sup> From the session we do not just have the photographic record of Nigenda but another witness: the filmmaker Alberto Resendiz, who films the action in his documentary, devoted entirely to the photographer, *Susurros de Luz* (Whispers of Light, 2008).

<sup>57</sup> For example, the Museo Tifológico (Typhological Museum) of the ONCE Foundation (located in Madrid) is dedicated to this.

its understanding to the blind. The person portrayed hides his left eye with the neck of the instrument. The gesture offers a wink to visibility, as in other works in the series (John Alzola gets his eyes covered by his son, Mikel Erentxun is wearing a gauze that prevents him from seeing), being Torres a photographer with a severe visual impairment. The photographs have been treated with the issuance of layers of texture in areas that are not in shade or are at the background (neutral, in all cases, by decision of the author), which allow blind viewers a tactile experience. The photograph presents another game. In the same way as the experience of these photographs may be executed by touch, Unzu's right hand is resting on the open score supported by the music stand, on his right.

Along with the Braille reading system aimed at the blind, another form of special communication dedicated to the group of the deaf has been appropriated by one of the member artists of this exhibition, although its instrumentation has been diverted from the communication premise of this very useful code. We refer to the work of **Constantino Ciervo** (Naples, Italy, 1961) entitled *Linguaggio muto* (Mute language, 2004, typewriter, sensors, microprocessors, television monitor, plexiglas, 48x30x38.5 cm). The work consists of a video that shows the sequential emission of a hand, of twenty-six characters of sign language, while identifying the auditory recognition of each of them. However, four of the keys on the keyboard will automatically trigger in an arbitrary way without corresponding with the auditory emission and through the sign language of those same characters, which correspond, in particular, with the letters "a", "d", "k" and "ö" on the keyboard. And like the layout of the video screen makes the machine unusable for its original function, the typewriter seems, in any case, to obey its own rules, which are not but the will of chance.

de los géneros, como en sus primeras obras, ha de cultivarlo entre la memoria y la fantasía. Lo extraordinario de la obra de Arias es que ha desarrollado un sistema que le permite pintar sin el auxilio de ayudante alguno. Su estudio, naturalmente, ha de guardar un orden riguroso que le permita recordar dónde se encuentra cada uno de los útiles que precisa en cada momento. Lo mismo ocurre con los pigmentos, marcados en su tubo con una pegatina cuyo color respectivo identifica una inscripción en braille. Lo más curioso es el modo en que tiene de construir los planos pictóricos. Para ello Arias establece una representación escultórica bidimensional de los objetos que pinta mediante alambres y cables que retuerce hasta recrear las siluetas de sus modelos, estructuras que une al bastidor para retirarlas cuando ha acabado su tratamiento pictórico.

Desde 2009, Arias, en un interesantísimo proyecto que nació en colaboración con **Birgitta Blokland** (Lidingö, Suecia, 1965), ha venido realizando sus pinturas al óleo que dispone en formato circular (tondo) que imita el aspecto de los puntos en relieve del braille sobre la pared hasta hacer visible palabras. El conjunto pictórico *Ver*, ejecutado en 2009, está compuesto por diez tondos de formato homogéneo (todos ellos de 30 cm de diámetro). Los tondos están dispuestos de tal manera que recrean la disposición de las tres celdas que forman en braille las letras de la palabra que le da título, "ver"; cuatro para la uve, dos para la letra "e", cuatro para la erre. Los asuntos de cada una de estas pinturas, en sí mimas independientes, son todos ellos, paisajísticos. En algunos, los menos, se aprecia el preciosismo de la mano de su colaboradora en el proyecto, Birgitta Blokland, otros destacan por sus valores atmosféricos. Un último grupo se caracteriza por su abrazo de la abstracción, en los que una evocación más abandonada a la sensación del paisaje rechaza cualquier atisbo de naturalismo. En esta serie de trabajos del pintor, se produce en abismo un juego entre lo hecho para ser tocado (y hemos visto que Arias sigue el tacto de sus alambres para pintar sus composiciones) y lo que no puede serlo y que se dirige exclusivamente a la visión, que le está vedada paradójicamente a su autor.

**Gerardo Nigenda** (México D.F., México, 1967 - Oaxaca, México, 2010) comenzó su trayectoria profesional como fotógrafo a los treinta y dos años, seis años después de

perder completamente la visión a causa de una rinoplastia diabética. Nigenda, fallecido el pasado mes de mayo, disparaba su cámara, decía, llevado por una pasión. Es decir, que sólo fotografiaba los instantes que le resultaban de algún modo estimulantes. Esa misma emoción da título a las fotografías, título que será impreso sobre la fotografía respectiva mediante el sistema braille. La serie «Desnudos», realizada en 2007, consta de doce positivos en blanco y negro (de 15x25 cm) para los que emplea como modelo a una mujer, vidente, pero a las que se impide la visión con un antifaz, para aumentar la complicidad entre ambos. En muchas instantáneas se aprecia la mano del fotógrafo que palpa el cuerpo de su modelo permitiéndole calcular la distancia con su sujeto de representación<sup>56</sup>. El gesto de Nigenda será repetido por los espectadores invidentes que podrán pasar sus dedos para proceder a la lectura de los títulos descriptivos inscritos en las fotografías.

Junto a las obras que emplean el braille, dos obras han sido incluidas en la exposición por la posibilidad de ser experimentadas al tacto, un mecanismo que sirve en particular a los invidentes para una experiencia personal de las obras de arte<sup>57</sup>. La primera de ellas es una escultura de **Tony Cragg** (Liverpool, Inglaterra, 1949), *Sin título* (2008, bronce, 132x67x67 cm), una de las obras en las que la acumulación y sedimentación de elementos apropiados de la realidad se ha ido transformando hacia obras escultóricas fundidas en bronce de un solo cuerpo sobre las que la vista y el tacto parecen resbalar. Son esculturas de carácter axial, en las que es patente un eje vertical sobre el que evolucionan elementos redondeados que se antojan, en ocasiones, perfiles de rostros, y cuya presencia varía de acuerdo a la rotación –sea visual o táctil– de su espectador. Por su parte, **Juan Torre** (Guecho, Vizcaya, 1956) presenta una fotografía *Ángel Unzu, guitarrista, con el laúd sobre el pecho* (2009, impresión digital con tinta ultravioleta sobre dibond negro) que, aunque oculto a la vista, ofrece un relieve que repite las formas fotografiadas, permitiendo su comprensión a las personas invidentes. El retratado oculta su ojo izquierdo con el mástil del instrumento. El gesto ofrece un guiño, como ocurre en otras obras de la

<sup>56</sup> De la sesión contamos no sólo con el testimonio fotográfico de Nigenda sino con otro testigo: el realizador Alberto Resendiz, quien rueda la acción en su documental dedicado íntegramente al fotógrafo, *Susurros de Luz* (2008).

<sup>57</sup> A ello se dedica, por ejemplo, el Museo Tifológico de la Fundación ONCE, sito en Madrid.



## Coda. Writing, drawing, fire

**Pete Eckert** (Dayton, Ohio, USA., 1956), in his work *Electro Man* (2008, photography, cm 124x100), offers a photograph with a picture drawn by a light. It is an anthropomorphic representation in a real scenario which shows a wooden floor and a chair. Made with a very low shutter speed, the photographer has done a bright drawing of a body before the camera with a light-emitting instrument, which route is picked up by the camera. Eckert, a blind photographer, is responsible for the emission of a light drawing, a positive experience which supplements his inability to visually see the final result. In this work, in which we can appreciate an empathic nature of the calligraphic stroke, we can find a link that unites the expressions of visual arts with writing, a matter of considerable importance in the history of art and aesthetics. In the same way as in the remembered classical legend which attributes to the daughter of Butades the discovery of drawing as an emanation of the shadow of a body, for the Egyptian mythical-philosophical conception, for example, writing is a subsequent expression, deferred and mediated, of reason. This same consideration underlies in the thinking of the second historical authority of Taoist philosophical movement after its founder, Lao Zi (or Lao Tse), Zhuang Zi (fourth century BC). His work *The Inner Chapters* is composed of a total of thirty-three chapters; however, only the first seven were done by him. In the sixth of his chapters, Zhuang Zi states that writing is a deferred instance, subsequent and debtor of orality<sup>58</sup>. Like drawing, writing is a caesura, a split in a writing desk plane, in a surface that always refers to skin, as if drawing or writing were assumed in the sacrifice that

58 Writing is the ninth step or generation of a sequence that starts at Vanishing-Origin and that leads, successively, through Vacuum-Mysterious, Dark-Subtle, Ballad-Happy, Obligated-Practice, Agreed-Murmur, Bright-Glance, Continuous-Recitation and finally, Writing. Please see, Zhuang Zi: *Los Capítulos Interiores*, VI, iv. We follow the translation by Pilar González España and Jean-Claude Pastor-Ferrer, Madrid, Trotta, 1998, p. 120. This edition only contains Capítulos (Chapters) that sinology has been celebrated as of unique authorship by Zhuang Zi. In the work of Zhuang Zi (Chapter six, section four) he puts into the mouth of an apocryphal saint Nuyu, a reflection that interests us here. Establishing the genealogy or causality of the different degrees of knowledge, Nuyu states that writing is the daughter of orality (“Continuous-Recitations”) and this one (is the daughter of) the “Bright-Glance”. This light conception is presented also, as igneous, in the work of one of the authors most devoutly denier of the systematization.

desecrates the body, lacerates it to scrutinize its inside or its emptiness, his soul or his torment. Zhuang Zi states in the second, and perhaps the most fascinating of his chapters: “Great Learning encompasses all. / Small one divides all. / Great words are fire. / Small ones are, useless babbling”<sup>59</sup>. Language, which serves communication, paradoxically divides. It corrupts, poisonous, the First Unit of the existing.

“Great words are fire”, states Zhuang Zi. Poetic intuition is dazzling. Like fire, it is burning and sharp, even despite its evanescence, despite its impossibility of permanence of its legacy. A precariousness that is not its, but our weakness is the culprit. We cannot stop the never-ending drift of fire by being prisoners of a reason of rapine. The evolution of fire are in accordance with our drift of trial and error, with our titanic torment, like that of Prometheus chained to a rock that always falls, like Tantalus, who dies of hunger and thirst despite being close to food and drink. Once consciousness is liberated, if it achieves something, it does it self-sacrificing. If being furtive, we illuminate, we burn at the same time. And so we wake up with the only memory of an injury of a moment of truth. If, as Paul emphasizes to Timothy, “Every Scripture is inspired by God” (2 Tim 3: 16), fire appears in Scripture as an instrument of the manifestation of divine intentions<sup>60</sup>. For example, Moses is presented as the flame burning in a blackberry bush without consuming it (Chapter Three of the Exodus); Lord, as a column of fire, illuminates the people of Israel in their march through the desert (Ex 13: 21), or he turns up again on Mount Sinai (Ex 19: 18). Revelation takes, in abyss, in Pentecost, the image of “the tongues of fire” which grant, to the Virgin and the Apostles, the gift of speaking languages they had never studied (Chapter Two, Acts of the Apostles). Fire is, finally, the figure for the Justice of God (please see. Mt 5, 22, Mc 9, 49 and Ap 21: 7), or of his Company. An explicit identification in this illiterate testimony collected by Origins “who walks by me [Christ], walks close to fire”<sup>61</sup>.

59 *Los Capítulos Interiores* by Zhuang Zi, II, ii (*ibid.*, p. 44).

60 God is explicitly, Verb. The Gospel according to St. John opens with a foundational declaration: “In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God” (Jn 1: 1).

61 “«Agrapha» cited by the Fathers” in *The Apocryphal Gospels*. Edition and translation by Aurelio de Santos Otero. Madrid, BAC, 1993, p. 110. The testimony of Christ transmitted by other authors than those of the four canonical Gospels are known under the name of *Agrapha* (i.e., those contained in the New Testament: those of the Saints Matthew, Mark, Luke and John).

serie a la visibilidad (a Juan Alzola le tapa los ojos su hijo, Mikel Erentxun lleva una gasa que le impide ver), siendo Torres un fotógrafo con una severa discapacidad visual. Las fotografías han sido tratadas con la emisión de capas de textura en las zonas que no quedan en sombra o en el fondo (en todos los casos neutro por decisión del autor), lo que permite a sus espectadores invidentes una experiencia táctil. La fotografía presenta otro juego. Al igual que la experiencia de estas fotografías puede hacerse mediante el tacto, la mano derecha de Unzu reposa sobre la partitura abierta que sostiene el atril, a su derecha.

Junto al sistema de lectura en braille dirigido a los invidentes, otra forma de comunicación especial dedicada al colectivo de los sordos ha sido apropiada por uno de los artistas integrantes de la presente exposición, si bien su instrumentalización ha sido desviada de la premisa comunicacional de este código utilísimo. Nos referimos a la obra de **Constantino Ciervo** (Nápoles, Italia, 1961) titulada *Linguaggio muto* (Lenguaje mudo, 2004, máquina de escribir, sensores, microprocesadores, monitor de televisión, plexiglás, 48x30x38,5 cm). La obra consiste en un vídeo que recoge la emisión secuencial de una mano, de veintiséis caracteres del lenguaje para sordos, al mismo tiempo que identifica el reconocimiento auditivo de cada uno de ellos. Sin embargo, cuatro de las teclas del teclado se accionan automáticamente de modo arbitrario sin corresponder con la emisión auditiva y mediante el lenguaje de manos de esos mismos caracteres, que corresponden, en concreto, con los de las letras “a”, “d”, “k” y “ö” del teclado. Y al igual que la disposición de la pantalla de vídeo hace inservible a la máquina para su originaria función, la máquina de escribir parece, en cualquier caso, obedecer sus propias reglas, que no son sino el arbitrio del azar.

## Coda. Escritura, dibujo, fuego

**Pete Eckert** (Dayton, Ohio, EE. UU., 1956) ofrece en *Electro Man* (2008, fotografía, 124x100 cm) una fotografía realizada ante un dibujo trazado por una luz. Se trata de una

representación antropomorfa en un escenario real en el que se aprecia un suelo entarimado y una silla. Realizada con una velocidad de obturación muy baja, el fotógrafo ha procedido al dibujo fulgurante de un cuerpo ante la cámara con un instrumento emisor de luz, cuyo recorrido capta la cámara. Eckert, que es un fotógrafo ciego, es responsable de la emisión del dibujo lumínico, una experiencia afirmativa que sule su imposibilidad de apreciar visualmente su resultado final. En esta obra, en la que se aprecia una naturaleza empática del trazo caligráfico, podemos encontrar un nexo que hermana a las expresiones de las artes visuales con la escritura, un motivo de considerable importancia en la historia del arte y en la estética. Al igual que en la recordada leyenda clásica que atribuye a la hija de Butades el descubrimiento del dibujo como una emanación de la sombra de un cuerpo, para la concepción mítico-filosófica egipcia, por ejemplo, la escritura es una manifestación posterior, diferida y mediada de la razón. Esta misma consideración subyace en el pensamiento de la segunda autoridad histórica del movimiento filosófico taoísta, después de su fundador, Lao Zi (o Lao Tse), Zhuang Zi (s. IV a. C.). Su obra *Los Capítulos Interiores* se compone de un total de treinta y tres; sin embargo, sólo los siete primeros salieron de su mano. En el sexto de sus *Capítulos*, Zhuang Zi afirma que la escritura es una instancia diferida, posterior y deudora de la oralidad<sup>58</sup>. Como el dibujo, la escritura constituye una cesura, una escisión en un plano escriptorio, en una superficie que remite siempre a la piel, como si dibujar o escribir se asumiera en el sacrificio que profana el cuerpo, que lo lacera para escrutar su interior o su vacío, su alma o su tormento. Afirma Zhuang Zi en el segundo, y acaso el más fascinante de sus *Capítulos*: “El gran Saber todo lo abarca. / El pequeño todo lo divide. / Las grandes palabras son fuego. / Las pequeñas, balbuceos inútiles”<sup>59</sup>. El lenguaje, que sirve a la comunicación, divide paradójicamente. Pervierte, ponzoñoso, la Unidad Primera de lo existente.

58 La escritura es el noveno paso o generación de una sucesión que arranca en el Origen-Evanescente y que se conduce, sucesivamente, a través de Misterioso-Vacio, Sutil-Oscuridad, Alegre-Balada, Práctica Obligada, Murmullo-Acordado, Mirada-Luminosa, Recitación-Continua y, finalmente, Escritura. *Cfr. Los Capítulos Interiores de Zhuang Zi*, VI, iv. Seguimos la traducción de Pilar González España y Jean Claude Pastor-Ferrer; Madrid, Trotta, 1998, p. 120. Esta edición únicamente recoge los *Capítulos* que la sinología ha celebrado como de autoría inequívoca de Zhuang Zi. En la obra de Zhuang Zi (Capítulo sexto, sección cuarta) éste pone en boca de un santo apócrifo, Nuyu, una reflexión que nos interesa aquí. Estableciendo la genealogía o la causalidad de los distintos grados del Saber, Nuyu afirma que la escritura es hija de la oralidad (“Recitación-Continua”), y ésta, de la “Mirada-Luminosa”. Esta concepción lumínica se presenta, asimismo, como ignea, en la obra de uno de los autores más devotamente negadores de la sistemización.

59 *Los Capítulos Interiores de Zhuang Zi*, II, ii (*ibid.*, p. 44).

Mystical traditions have asked themselves about the possibility that the splendor of communication may or may not be limited, that is to say, accommodated. Where writing has become prophetic, as in the case of the poet and graphic artist precursor of Romanticism, William Blake, is precisely the line (the design element that relates to writing), where the sublime fits. Blake is determined to claim the superiority of clear outlines, but not in the neoclassical empiricist way and imitator of the Greek, but as an instrument of affirmation against the sensualist fallacy, accommodating to an order of existence that Blake considers degenerate. As the inheritor of Neoplatonism, which he knew particularly well, as well as of the mystical tradition, Blake is aware of a divine ideal environment that could never match the earthly existence, somber, sorrowful, misleading and deceived. The line, the caesura that involves violence towards oneself, being an instance that drags human being away from lie, is an instrument of intellectual courage. If, as announced in his poem «The Ghost of Abel» (1788), “Nature has no outline, but Imagination has”<sup>62</sup>, the lines, the outlines that characterize his artistic work are, as he states in *Descriptive Catalogue* (1809), “Receptacles of the intellect”<sup>63</sup>. The sharp line reflects, in the creation of man, the heavenly organization; the line is vision, where neither nature nor memory, nor teaching can bring any real content. Neither recipes, nor academic guidelines can forge a poetic or artistic creator. As Blake would record in 1826, a year before his death, in his copy of William Wordsworth’s *Poems* (London, 1815), facing the romantic articulation of the landscape of the poet: “One Power alone makes a Poet. -Imagination The Divine Vision”<sup>64</sup>. A vision for which, eyes really hinder. Victor Hugo already pointed: “with eyes closed is how soul is best seen”<sup>65</sup>, and, even before, William Shakespeare also proclaimed, opening his forty-third sonnet with this visionary verse: “When most I winke Then doe mine eyes best see”<sup>66</sup>. Lessing himself, in his

62 *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. David V. Ed Erdman. New York, Anchor Books, 1988, p. 270.

63 “Receptacles of intellect” (*ibid.* p. 544).

64 *Ibid.*, p. 665.

65 HUGO, Victor: *Los Miserables*, IV, vii, 2. Translation by Aurora Alemany, Madrid, Unidad Editorial, vol. II, p. 151.

66 We transcribe the original spelling of the edition of the *Sonnets*, 1609. Please see VENDLER, Helen: *The Art of Shakespeare’s Sonnets*, Cambridge and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 221.

influential aesthetic treatise *Laocoonte*, managed to express the milestone of this negative visibility when, dealing with the sublimity reached by Homer (the poet, to whom, are attributed *Odyssey* and *Iliad*) and John Milton (author of, the idolized by romantic, *Paradise Lost*), both blind, confessed: “willingly, I would lose corporal sight to get rid of those limitations to my inner life”<sup>67</sup>.

67 LESSING, Gotthold Ephraim: *Laocoonte*. Translation by Eustaquio Barjau. Madrid, Tecnos, 1990, p. 103.

“Las grandes palabras son fuego” afirma Zhuang Zi. La intuición poética es fulgurante. Como el fuego, es abrasadora y nítida, aun a pesar de su evanescencia, de la imposibilidad de la permanencia de su legado. Una precariedad que no es suya, sino de la que nuestra debilidad es culpable. No podemos detener la deriva incesante del fuego por ser prisioneros de una razón de rapiña. Las evoluciones del fuego se avienen con nuestra deriva de ensayo y error, con nuestro tormento titánico, como aquel de Prometeo encadenado a una roca que siempre cae, como Tántalo, que muere de hambre y sed a pesar de estar próximo a la comida y la bebida. Liberada la conciencia, si algo logra, lo hace sacrificada. Si furtivos alumbramos, al tiempo nos quemamos. Y así despertamos sin más recuerdo que una herida de un instante de verdad. Si, enfatiza Pablo a Timoteo, “toda Escritura es inspirada por Dios” (2 Tim 3: 16), el fuego aparece en las Escrituras como un instrumento de la manifestación de los designios divinos<sup>60</sup>. Así, por ejemplo, se presenta a Moisés como la llama que arde en una zarza sin consumirla (Capítulo tercero del *Éxodo*); como una columna de fuego ilumina Yahveh al pueblo de Israel en su marcha a través del desierto (Ex 13: 21), o se presenta, nuevamente, en el Monte Sinaí (Ex 19: 18). La Revelación toma, en abismo, en Pentecostés, la imagen de “las lenguas de fuego” con que se concede a la Virgen y a los Apóstoles el don de hablar lenguas que nunca habían estudiado (Capítulo segundo de *Hechos de los Apóstoles*). El fuego es, finalmente, la cifra de la Justicia de Dios (*vide* Mt 5, 22, Mc 9, 49 y Ap 21: 7), o de su Compañía. Una identificación explícita en este testimonio ágrafo recogido por Orígenes: “el que anda cerca de mí [de Cristo] anda cerca del fuego”<sup>61</sup>.

Las tradiciones místicas se han preguntado por la posibilidad de que el fulgor comunicativo pueda o no ser limitado, es decir, acomodado. Allí donde la escritura se ha hecho profética, como en el caso del poeta y artista gráfico precursor del Romanticismo, William Blake, es precisamente la línea (elemento que relaciona el dibujo con la escritura), donde lo excelso se acomoda. Blake se obstina en reclamar la superioridad del contorno nítido, pero no al modo

60 Dios es, explícitamente, Verbo. El Evangelio según San Juan se abre con una declaración fundacional: “En el principio existía la Palabra, y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios” (Jn 1: 1).

61 “«Agrapha» citados por los Padres”, en *Los Evangelios Apócrifos*. Edición y traducción de Aurelio de Santos Otero. Madrid, BAC, 1993, p. 110. Se conocen bajo el nombre de *Agrapha* los testimonios de Cristo transmitidos por otros autores distintos a los de los cuatro Evangelios canónicos (es decir, los contenidos en el Nuevo Testamento: los de los Santos Mateo, Marcos, Lucas y Juan).

neoclásico empirista e imitador de lo griego, sino como un instrumento de afirmación contra la falacia sensualista, complaciente con un orden de la existencia que Blake considera degenerado. Como heredero del Neoplatonismo, que conocía particularmente bien, así como de la tradición mística, Blake es consciente de un ámbito ideal y divino que en nada puede igualar la existencia terrenal, sombría, apesadumbrada, engañosa y engañada. La línea, la cesura que implica la violencia hacia uno mismo, por ser una instancia que arranca al ser de la mentira, constituye un instrumento de arrojo intelectual. Si, como anuncia en su poema «El Fantasma de Abel» (1788), “la Naturaleza no tiene contorno, pero la Imaginación sí”<sup>62</sup>, las líneas, los contornos que caracterizan su obra plástica no son, como afirma en *Catálogo descriptivo* (1809), sino “continentes del intelecto”<sup>63</sup>. La línea nítida refleja en la creación del hombre la organización celestial; la línea es visión, allí donde ni la naturaleza, ni la memoria, ni la enseñanza puede acercar contenido alguno de verdad. Ni recetas, ni directrices académicas pueden forjar a un creador poético o artístico. Como anotaría en 1826, un año antes de su muerte, en su ejemplar de los *Poemas* (Londres, 1815) de William Wordsworth, enfrentándose a la articulación romántica del paisaje del poeta, “un único poder hace al poeta: la Imaginación, la Visión Divina”<sup>64</sup>. Una visión para la que estorban los ojos. Ya lo apuntaba Victor Hugo: “con los ojos cerrados es como mejor se ve el alma”<sup>65</sup>, y aún antes lo proclamaba William Shakespeare, abriendo su cuadragésimo tercer soneto con este visionario verso: “cuanto más los cierro, mejor ven mis ojos”<sup>66</sup>. El propio Lessing en su influyente tratado estético *Laocoonte* llegó a expresar el hito de esta visibilidad negativa cuando, versando de la sublimidad alcanzada por Homero (el vate a quien se atribuyen *Odisea* e *Iliada*) y John Milton (autor del idolatrado por los románticos *Paraíso perdido*), ambos ciegos, confesó: “de buena gana perdería la vista corporal para librar de aquellas limitaciones a mi vida interior”<sup>67</sup>.

62 “Nature has no Outline: but Imagination has”; *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Ed. de David V. Erdman. Nueva York, Anchor Books, 1988, p. 270.

63 “Receptacles of intellect” (*ibid.*, p. 544).

64 “One Power alone makes a Poet. - Imagination The Divine Vision” (*ibid.*, p. 665).

65 HUGO, Victor: *Los miserables* (IV, vii, 2). Traducción de Aurora Alemany, Madrid, Unidad Editorial, vol. II, p. 151.

66 “When most I winke then doe mine eyes best see”. Transcribimos la grafía original de la edición de los Sonetos de 1609. Cfr. VENDLER, Helen: *The Art of Shakespeare’s Sonnets*, Cambridge y Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 221.

67 LESSING, Gotthold Ephraim: *Laocoonte*. Traducción de Eustaquio Barjau. Madrid, Tecnos, 1990, p. 103.





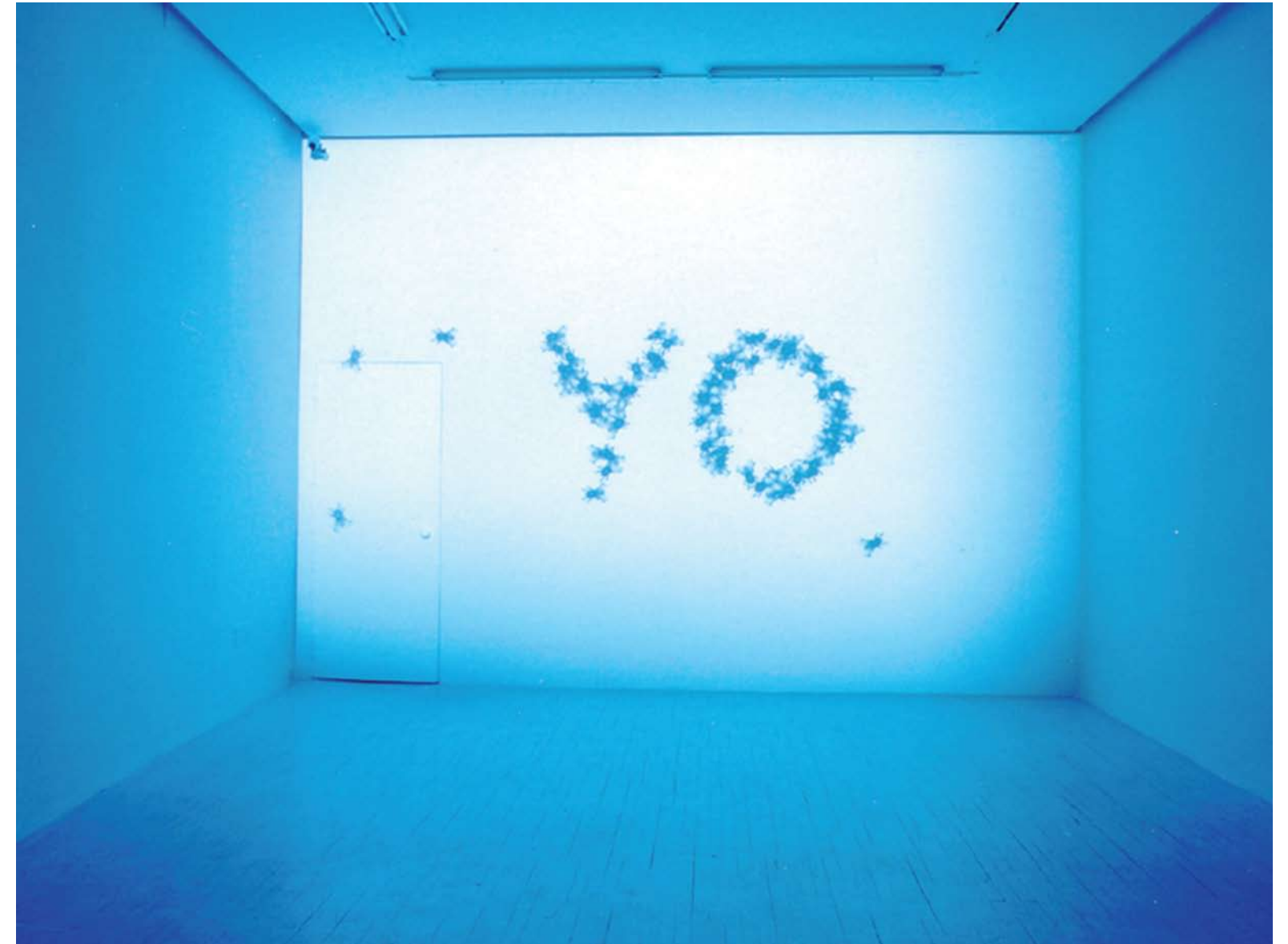
## Antoni ABAD

'Ego'  
1999

Vídeo proyección informática con sonido.

Medidas variables.

© Antonio Abad. Cortesía colección MUSAC, León

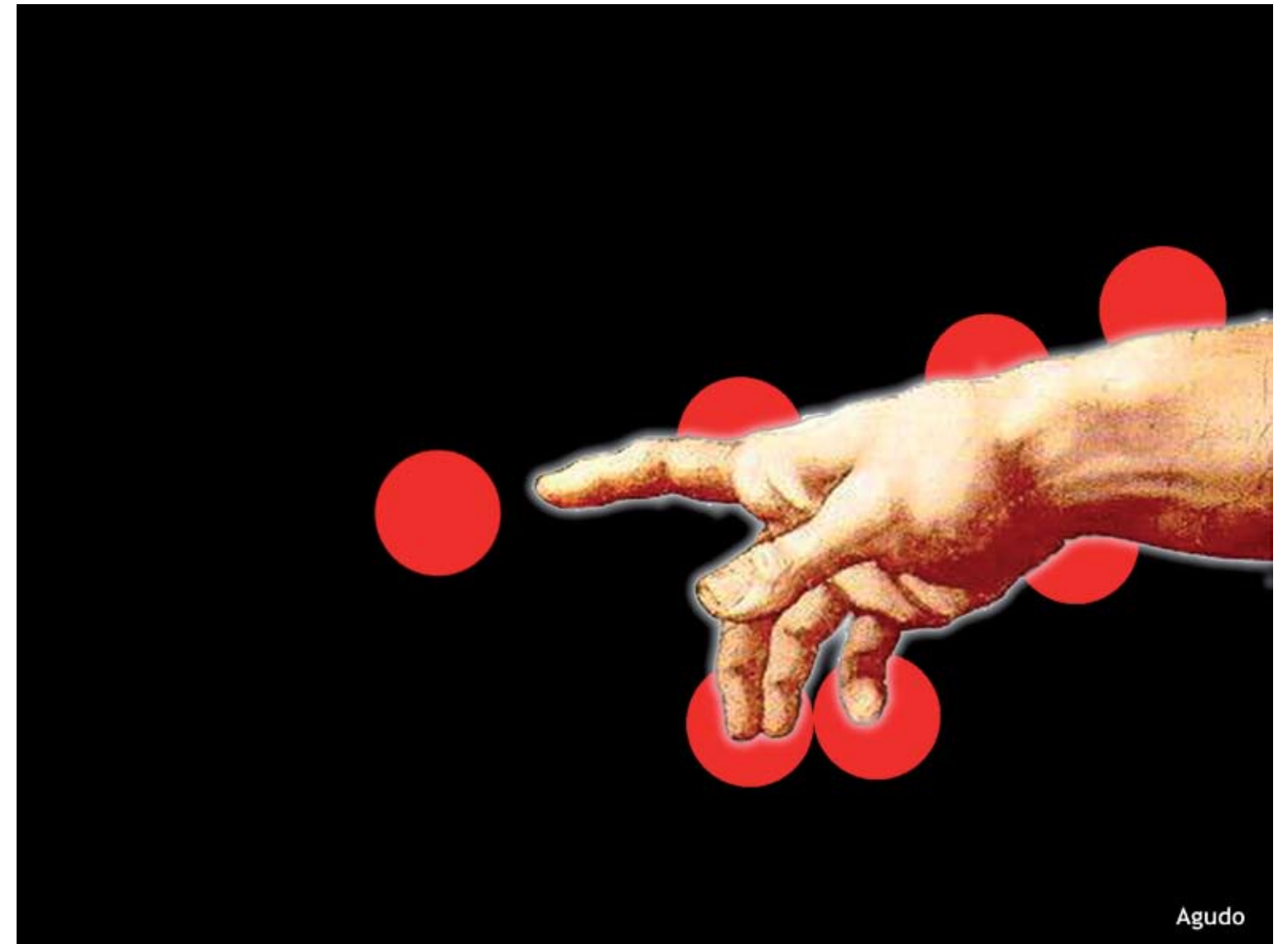




Miguel AGUDO

'Ud. Está Aquí 2'  
2010

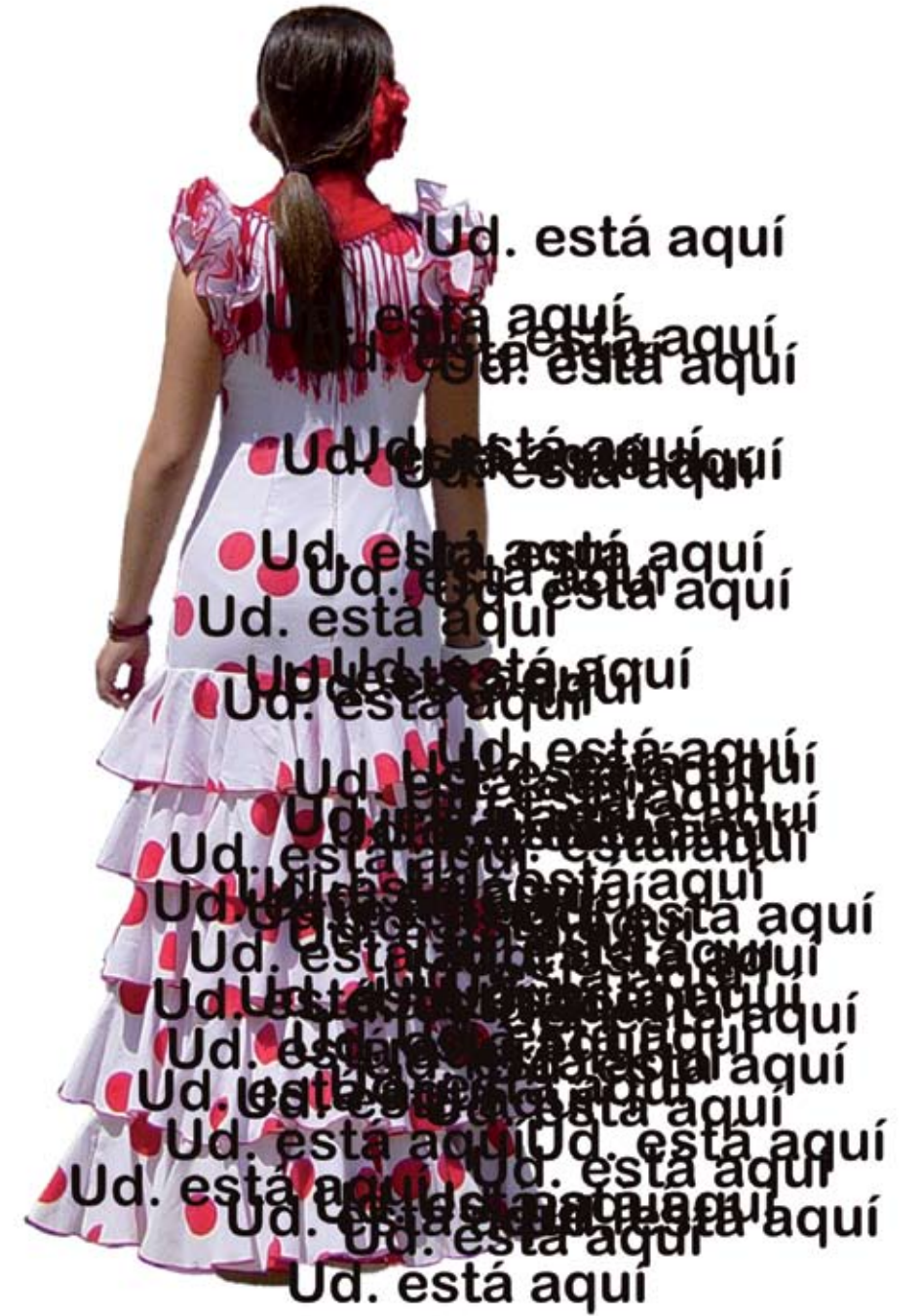
Imagen digital impresa sobre lienzo  
45 x 60 cm



Miguel AGUDO

'Ud. Está Aquí 5'  
2010

Imagen digital impresa sobre lienzo  
60 x 45 cm



## Chema ALVARGONZÁLEZ

'Visible'  
2006

Motocarro ape y soporte de hierro con sistema de neón rojo  
241 x 270 x 120 cm

*ARTIUM de Álava. Vitoria – Gasteiz*





Rocío ANTONA

'El día que te vi'  
2005

Fotografía digital sobre dibond  
75 x 100 cm

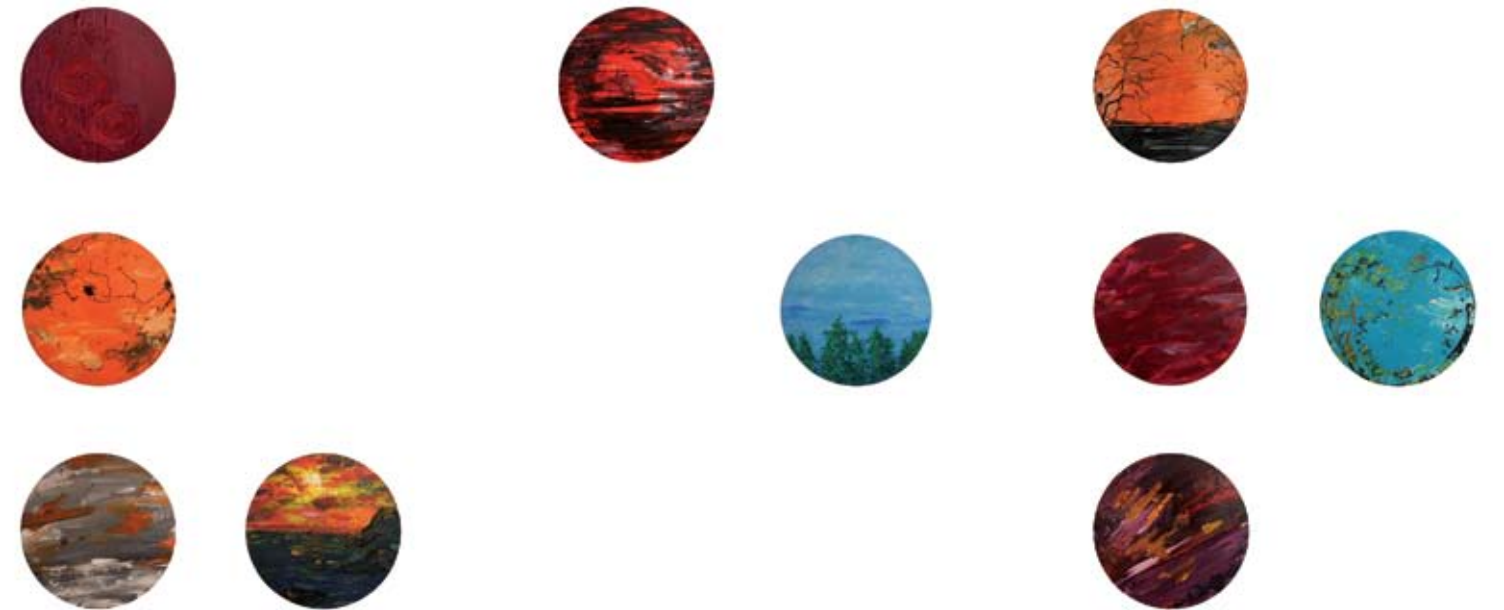




Rafael ARIAS y Birgitta BLOKLAND

'Ver'  
2009

Óleo y acrílico sobre tela  
10 tondos de 30 cm ø cada uno



Detalle  
Detail



Ángel BALTASAR

'La Torre de la Igualdad'  
2001

Técnica mixta sobre tabla  
150 x 150 cm





**Sonia BERMÚDEZ**

**'Si río, soy grande'**  
**2010**

Fotografía sobre vinilo y metacrilato, esmalte acrílico y luz de neón  
55 x 110 cm



## Joan BROSSA

### 'Clavegueram' (Alcantarilla) 1986-89

Poema objeto. Hierro y pintura  
70 x 130 cm

*Cortesía Galería Carles Taché, Barcelona*

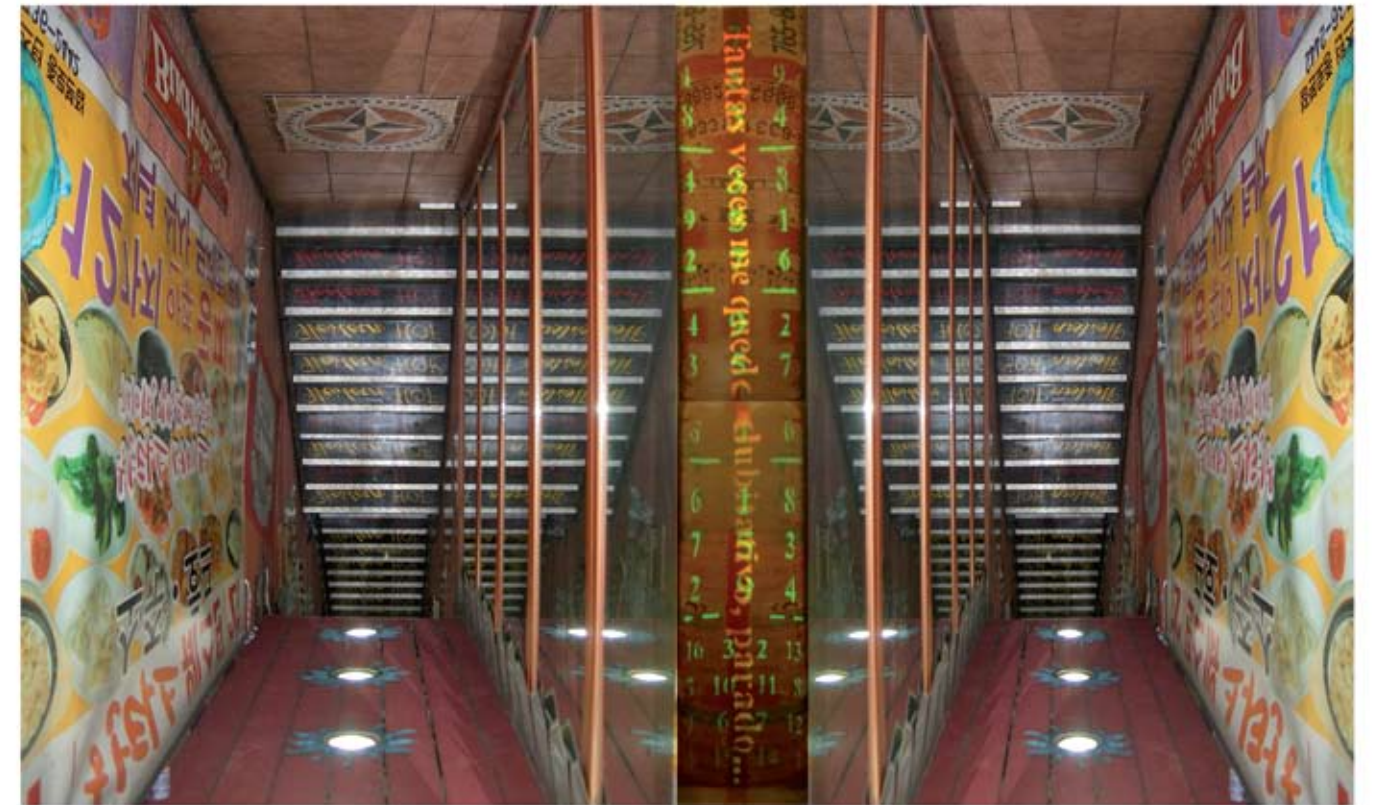




## Pepe BUITRAGO

'Tantas veces me quedé, dubitativo, parado...'  
2009-2010

Holograma sobre fotografía  
120 x 100 cm (díptico)



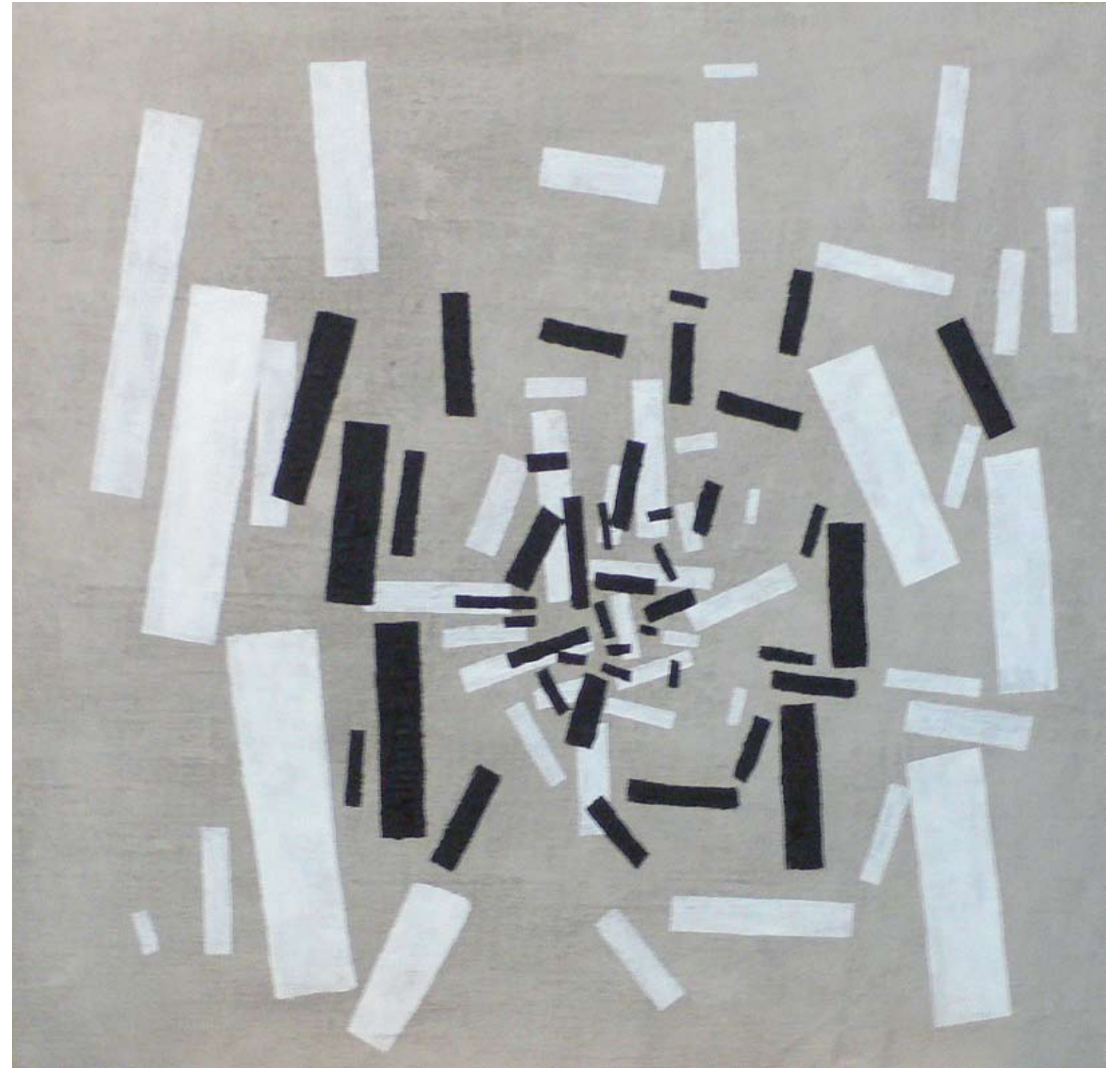


**Miguel Ángel CAMPANO**

**'Pequeña plegaria'**  
**1995**

Óleo sobre tela  
125 x 130 cm

*Cortesía Galería Carles Taché, Barcelona*



## Ricardo CALERO

**'Nunca... (Poder e indiferencia)'**  
1994-2004

Bordado sobre tres toallas y tres toalleros  
50 x 40 x 10 cm cada una





**Constantino CIERVO**

**'Linguaggio muto'**  
**2004**

Videoscultura  
48 x 30 x 38,5 cm



**Tony CRAGG**

**'Sin título'**  
**2008**

Bronce

132 x 67 x 67 cm

*Cortesía Galería Carles Taché, Barcelona*



## Nacho CRIADO

**'Si elegís... si excluís...'**  
**1999**

Madera, hierro y cuerda  
240 x 60 x 35 cm

*Colección Caja de Burgos*





**Sergio DE LUZ**

**'Puerta East Village'**  
**2007**

Fotografía digital  
66 x 100 cm



Pete ECKERT

'Electroman'  
2008

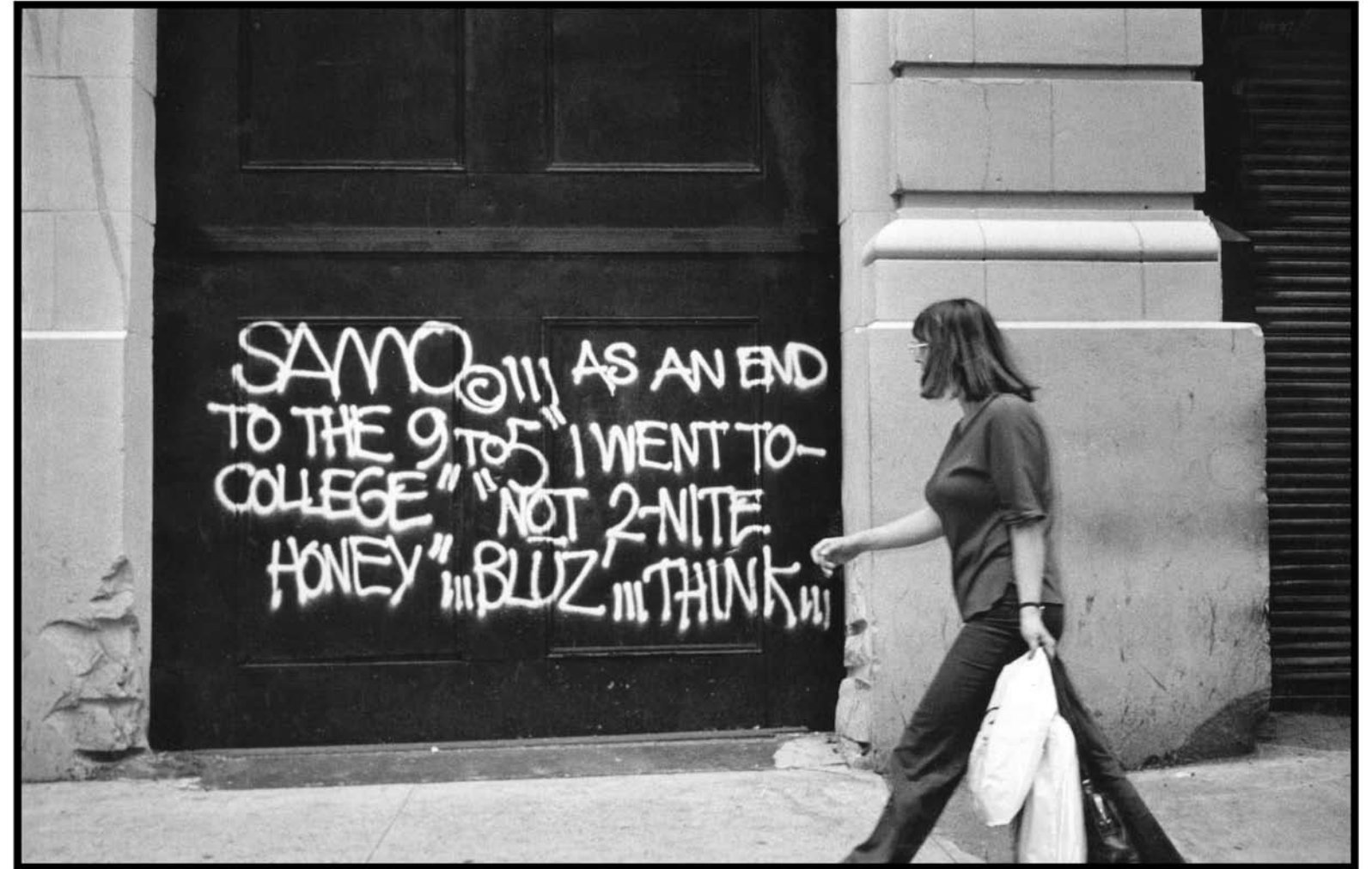
Fotografía  
124 x 100 cm



Flo FOX

'Samo' (aka Basquiat)  
1978

Fotografía: impresión digital  
40 x 50 cm





Flo FOX

'Photo Trainees'  
2003

Fotografía: impresión digital  
40 x 50 cm



**Cristina GARCÍA RODERO**

**'Huella de velación a un espíritu malandro'**  
**2005**

Fotografía a la gelatina de plata  
116 x 86 cm





# Germán GÓMEZ

## 'Fichado y Tatuado 1022' 2005

Serie 'Fichados y Tatuados'  
C-Print sobre papel y permaflex sobre dibond y tinta sobre ficha impresa  
Fichado: 33,5 x 46 cm  
Tatuado: 102,5 x 102,5 cm  
Cortesía Galería Fernando Pardillo, Madrid



RESEÑA DE IDENTIFICACIÓN				1022																																		
SIERRA		V		FOTOGRAFÍA COMPLEMENTARIA																																		
LOPEZ		5876767-X		FOTOGRAFÍA DE FRENTE																																		
JORGE		ESOLA		FECHA PRIMERAS FOTOGRAFÍAS																																		
09-06-77		MADRID		03-02-04																																		
MADRID		MADRID		FECHA SEGUNDAS FOTOGRAFÍAS																																		
ESPAÑA		ESPAÑOL		21-04-05																																		
LIDIA		GONZALO		SIGNOS EXTERNOS																																		
C/ VIENTO 45, 6ª A				TATUAJE TRES ESTRELLAS CON UNA "6" DENTRO DE CADA UNA DE ELLAS. (ENTRE OTROS)																																		
MADRID 28006		MADRID		CICATRIZ																																		
913731991				DETALLE DE TATUAJE																																		
<table border="1"> <tr> <th>RAZA</th> <th>ACENTO</th> <th>NIVEL CULTURAL</th> <th>INDUMENTARIA</th> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/> ALBA <input type="checkbox"/> NEGRO <input type="checkbox"/> ASIÁTICO <input type="checkbox"/> OTRO</td> <td><input checked="" type="checkbox"/> CASTELLANO <input type="checkbox"/> CATALÁN <input type="checkbox"/> GALLEGU <input type="checkbox"/> MURCIANO <input type="checkbox"/> NAVARRÉS <input type="checkbox"/> VALENCIANO <input type="checkbox"/> OTRO</td> <td><input type="checkbox"/> BACHILLER <input type="checkbox"/> UNIVERSITARIO <input checked="" type="checkbox"/> ALFABETIZADO <input type="checkbox"/> OTRO</td> <td><input type="checkbox"/> SENCILLA <input type="checkbox"/> COMPLEJA <input type="checkbox"/> OTRO</td> </tr> <tr> <th>CORPULENCIA</th> <th>ROSTRO</th> <th>OJOS (FORMA)</th> <th>OJOS (COLOR)</th> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/> DELGADO <input type="checkbox"/> NORMAL <input checked="" type="checkbox"/> PESADO <input type="checkbox"/> OTRO</td> <td><input type="checkbox"/> REDONDO <input type="checkbox"/> ALARGADO <input checked="" type="checkbox"/> CUADRADO <input type="checkbox"/> OTRO</td> <td><input type="checkbox"/> REDONDO <input checked="" type="checkbox"/> PESADO <input type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> OTRO</td> <td><input checked="" type="checkbox"/> AZUL <input type="checkbox"/> VERDE <input type="checkbox"/> NEGRO <input type="checkbox"/> OTRO</td> </tr> <tr> <th>CEJAS</th> <th>NARIZ</th> <th>BOCA</th> <th>LABIOS</th> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> FINA <input checked="" type="checkbox"/> GROSERA <input type="checkbox"/> OTRO</td> <td><input type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> CURVA <input checked="" type="checkbox"/> ANCHA <input type="checkbox"/> OTRO</td> <td><input checked="" type="checkbox"/> RECTA <input type="checkbox"/> CURVA <input type="checkbox"/> OTRO</td> <td><input checked="" type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> GROSOS <input type="checkbox"/> OTRO</td> </tr> <tr> <th>MENTÓN</th> <th>OREJAS</th> <th>PELO (FORMA)</th> <th>PELO (COLOR)</th> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> ALARGADO <input type="checkbox"/> OTRO</td> <td><input type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> PERFORADA <input type="checkbox"/> SIN PERFORAR <input checked="" type="checkbox"/> OTRO</td> <td><input checked="" type="checkbox"/> LISO <input type="checkbox"/> RIZADO <input type="checkbox"/> CORTADO <input type="checkbox"/> OTRO</td> <td><input checked="" type="checkbox"/> NEGRO <input type="checkbox"/> CASTAÑO <input type="checkbox"/> RUBIO <input type="checkbox"/> OTRO</td> </tr> </table>							RAZA	ACENTO	NIVEL CULTURAL	INDUMENTARIA	<input checked="" type="checkbox"/> ALBA <input type="checkbox"/> NEGRO <input type="checkbox"/> ASIÁTICO <input type="checkbox"/> OTRO	<input checked="" type="checkbox"/> CASTELLANO <input type="checkbox"/> CATALÁN <input type="checkbox"/> GALLEGU <input type="checkbox"/> MURCIANO <input type="checkbox"/> NAVARRÉS <input type="checkbox"/> VALENCIANO <input type="checkbox"/> OTRO	<input type="checkbox"/> BACHILLER <input type="checkbox"/> UNIVERSITARIO <input checked="" type="checkbox"/> ALFABETIZADO <input type="checkbox"/> OTRO	<input type="checkbox"/> SENCILLA <input type="checkbox"/> COMPLEJA <input type="checkbox"/> OTRO	CORPULENCIA	ROSTRO	OJOS (FORMA)	OJOS (COLOR)	<input type="checkbox"/> DELGADO <input type="checkbox"/> NORMAL <input checked="" type="checkbox"/> PESADO <input type="checkbox"/> OTRO	<input type="checkbox"/> REDONDO <input type="checkbox"/> ALARGADO <input checked="" type="checkbox"/> CUADRADO <input type="checkbox"/> OTRO	<input type="checkbox"/> REDONDO <input checked="" type="checkbox"/> PESADO <input type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> OTRO	<input checked="" type="checkbox"/> AZUL <input type="checkbox"/> VERDE <input type="checkbox"/> NEGRO <input type="checkbox"/> OTRO	CEJAS	NARIZ	BOCA	LABIOS	<input type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> FINA <input checked="" type="checkbox"/> GROSERA <input type="checkbox"/> OTRO	<input type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> CURVA <input checked="" type="checkbox"/> ANCHA <input type="checkbox"/> OTRO	<input checked="" type="checkbox"/> RECTA <input type="checkbox"/> CURVA <input type="checkbox"/> OTRO	<input checked="" type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> GROSOS <input type="checkbox"/> OTRO	MENTÓN	OREJAS	PELO (FORMA)	PELO (COLOR)	<input checked="" type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> ALARGADO <input type="checkbox"/> OTRO	<input type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> PERFORADA <input type="checkbox"/> SIN PERFORAR <input checked="" type="checkbox"/> OTRO	<input checked="" type="checkbox"/> LISO <input type="checkbox"/> RIZADO <input type="checkbox"/> CORTADO <input type="checkbox"/> OTRO	<input checked="" type="checkbox"/> NEGRO <input type="checkbox"/> CASTAÑO <input type="checkbox"/> RUBIO <input type="checkbox"/> OTRO
RAZA	ACENTO	NIVEL CULTURAL	INDUMENTARIA																																			
<input checked="" type="checkbox"/> ALBA <input type="checkbox"/> NEGRO <input type="checkbox"/> ASIÁTICO <input type="checkbox"/> OTRO	<input checked="" type="checkbox"/> CASTELLANO <input type="checkbox"/> CATALÁN <input type="checkbox"/> GALLEGU <input type="checkbox"/> MURCIANO <input type="checkbox"/> NAVARRÉS <input type="checkbox"/> VALENCIANO <input type="checkbox"/> OTRO	<input type="checkbox"/> BACHILLER <input type="checkbox"/> UNIVERSITARIO <input checked="" type="checkbox"/> ALFABETIZADO <input type="checkbox"/> OTRO	<input type="checkbox"/> SENCILLA <input type="checkbox"/> COMPLEJA <input type="checkbox"/> OTRO																																			
CORPULENCIA	ROSTRO	OJOS (FORMA)	OJOS (COLOR)																																			
<input type="checkbox"/> DELGADO <input type="checkbox"/> NORMAL <input checked="" type="checkbox"/> PESADO <input type="checkbox"/> OTRO	<input type="checkbox"/> REDONDO <input type="checkbox"/> ALARGADO <input checked="" type="checkbox"/> CUADRADO <input type="checkbox"/> OTRO	<input type="checkbox"/> REDONDO <input checked="" type="checkbox"/> PESADO <input type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> OTRO	<input checked="" type="checkbox"/> AZUL <input type="checkbox"/> VERDE <input type="checkbox"/> NEGRO <input type="checkbox"/> OTRO																																			
CEJAS	NARIZ	BOCA	LABIOS																																			
<input type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> FINA <input checked="" type="checkbox"/> GROSERA <input type="checkbox"/> OTRO	<input type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> CURVA <input checked="" type="checkbox"/> ANCHA <input type="checkbox"/> OTRO	<input checked="" type="checkbox"/> RECTA <input type="checkbox"/> CURVA <input type="checkbox"/> OTRO	<input checked="" type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> GROSOS <input type="checkbox"/> OTRO																																			
MENTÓN	OREJAS	PELO (FORMA)	PELO (COLOR)																																			
<input checked="" type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> ALARGADO <input type="checkbox"/> OTRO	<input type="checkbox"/> NORMAL <input type="checkbox"/> PERFORADA <input type="checkbox"/> SIN PERFORAR <input checked="" type="checkbox"/> OTRO	<input checked="" type="checkbox"/> LISO <input type="checkbox"/> RIZADO <input type="checkbox"/> CORTADO <input type="checkbox"/> OTRO	<input checked="" type="checkbox"/> NEGRO <input type="checkbox"/> CASTAÑO <input type="checkbox"/> RUBIO <input type="checkbox"/> OTRO																																			
ALTURA 182 Cm		PESO 79 Kg																																				
GENERALIDADES		TIPO DE DROGA Y FRECUENCIA DE CONSUMO																																				
<input type="checkbox"/> AMBULANTE <input type="checkbox"/> ALCOHOL <input type="checkbox"/> USA GAFAS <input type="checkbox"/> PELIGROSIDAD <input type="checkbox"/> NORMAL <input checked="" type="checkbox"/> AGRESIVO <input type="checkbox"/> PELIGROSO <input type="checkbox"/> PELIGROSO		<input type="checkbox"/> HACHIS <input checked="" type="checkbox"/> MARIHUANA <input checked="" type="checkbox"/> COCAINA <input type="checkbox"/> HEROINA <input type="checkbox"/> TODAS LAS DURAS <input checked="" type="checkbox"/> ANFETAMINAS <input type="checkbox"/> DE DISEÑO <input type="checkbox"/> BARBITÚRICOS <input type="checkbox"/> NUNCA <input checked="" type="checkbox"/> OCASIONAL <input type="checkbox"/> HABITUAL																																				







Conchita JIMÉNEZ

'Cibers'  
2008

Serie 'Deseo'  
Mixta sobre lienzo  
80 x 80 cm



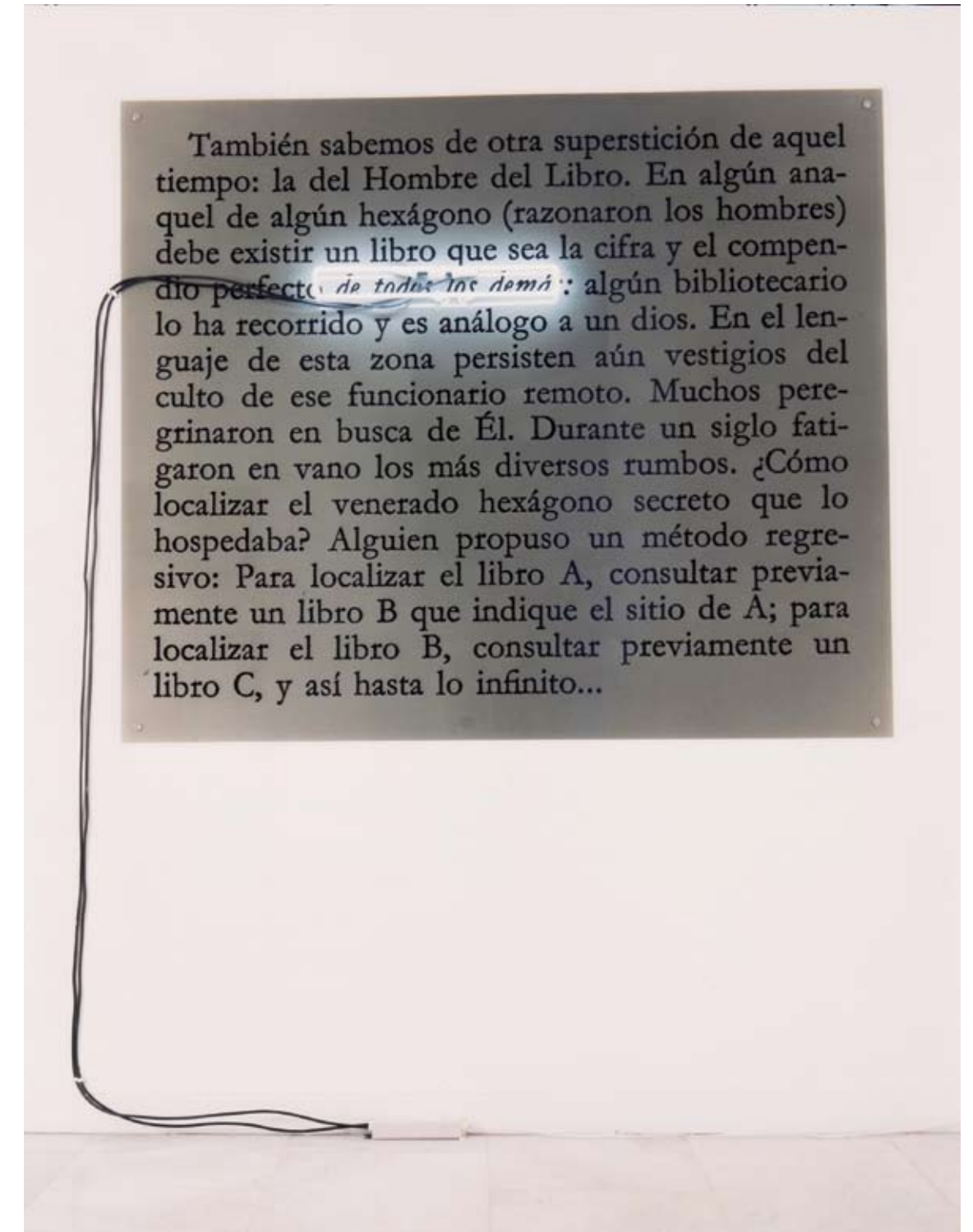


## Joseph KOSUTH

### 'De todas las demás' 1990

Fotografía, texto negro en metacrilato marrón y neón  
135 x 160 cm

Cortesía Joseph Kosuth y Galería Juana de Aizpuru, Madrid

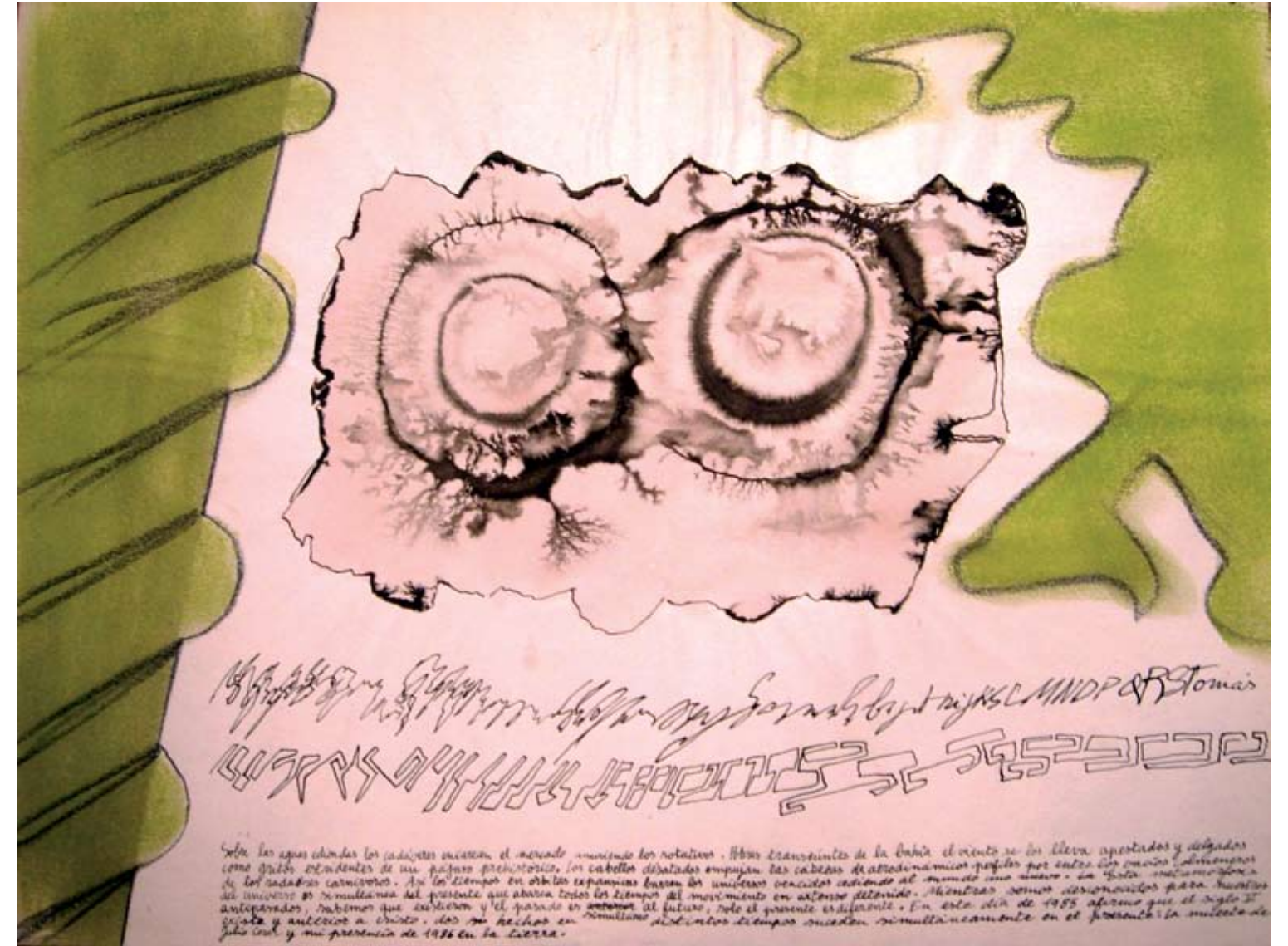




# Ramón LOSA

## 'Sobre las aguas hediondas' 1985

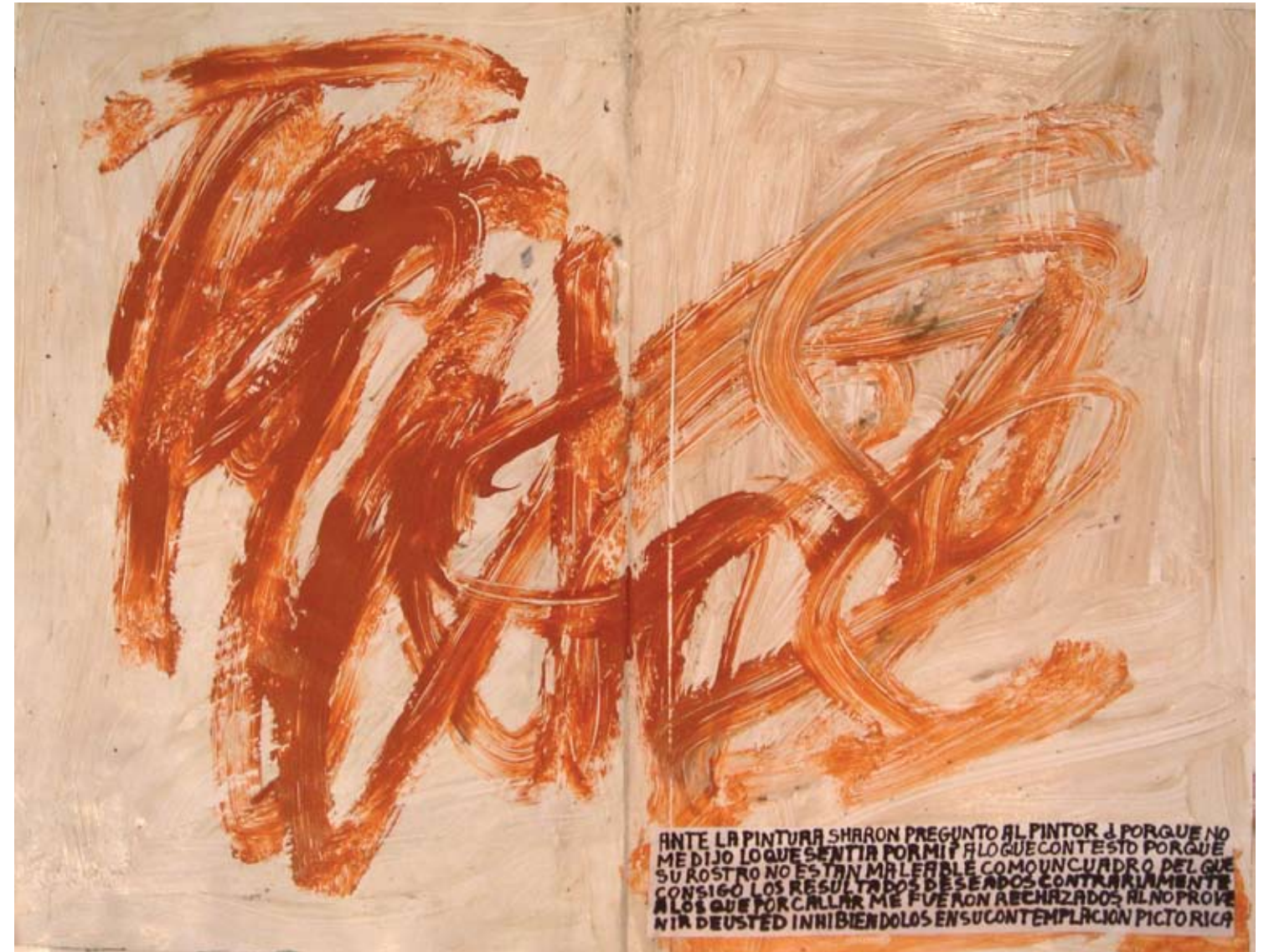
Tinta y pastel sobre papel  
24 x 32 cm



## Ramón LOSA

### 'Ante la pintura Sharon preguntó al pintor' 2000

Acrílico sobre papel  
50 x 65 cm





## Chema MADDOZ

'Sin título'  
2009

Fotografía B/N sobre papel baritado virado al sulfuro  
120 x 130 cm

Cortesía Galería Moriarty, Madrid



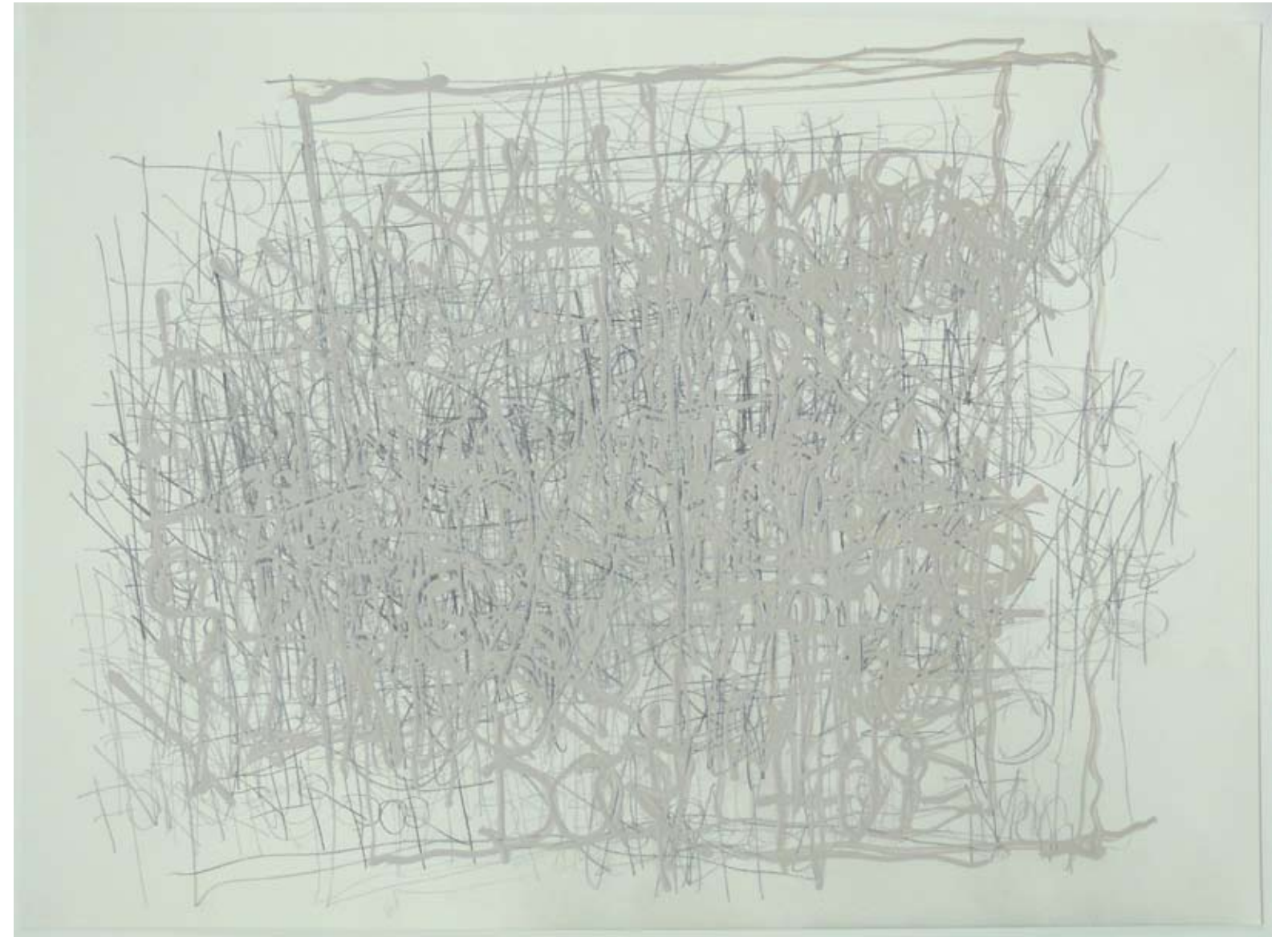


**Dan MILLER**

**'Sin título'**  
**2010**

Tinta y acrílico sobre papel  
56 x 76 cm

*Cortesía Creative Growth Art Center, Oakland*



## Paloma NAVARES

### 'Flores de Ruanda' 2007

Instalación: fotografías transparentes, hilos de acero, soportes de metacrilato  
250 x 120 x 40 cm



Detalle  
Detail





## Gerardo NIGENDA

### 'Desnudos' 2007

Fotografía B/N con el título impreso en braille  
Serie de 12 fotografías  
15 x 25 cm cada una

- 'Aventura hacia un clímax de calidez táctil'
- 'En el ascenso corporal'
- 'En espera de ser vista'
- 'Entre lo invisible llegando a la homeóstasis emocional'
- 'Induce a la evocación sensual. La fragilidad del referente inicial'
- 'La imagen, la forma, el encuentro. Construyendo con tacto haciendo contacto'
- 'Mirando lo inusual'
- 'Protegiendo la sensualidad oculta'
- 'Sedosa y dócil coincidencia de las sensaciones'
- 'Un diálogo distante entre lo íntimo y lo cotidiano'
- 'Una foto a ciegas'
- 'Y una placentera y sublime regresión'



Detalle  
Detail





## Ángel NÚÑEZ

'Miho'  
2009

Vídeo interactivo e instalación

Medidas variables

*Cortesía Galería Bacelos, Vigo*



## Ángel NÚÑEZ

### 'Seis palabras escritas con leds blancos' 2009

Serie 'Alternancias'

Vídeo interactivo e instalación

Medidas variables

*Cortesía Galería Bacelos, Vigo*

SEIS

PALABRAS

SCRITAS

CON

LEDS

BLANCOS

## Carmen OLLÉ I CODERCH

### 'Instante uno' 2010

Fotografía digital sobre dibond y texto braille en relieve  
90 x 180 cm



Detalle  
Detail



## OUKA LEELE

'Tati'  
1997

Fotografía digital pintado a mano  
27 x 39,5 cm

Cortesía VU'La Galerie, París



## Beroiz PÉREZ DE RADA

'Si yo siento'  
2010

Fotografía digital  
66,5 x 100 cm

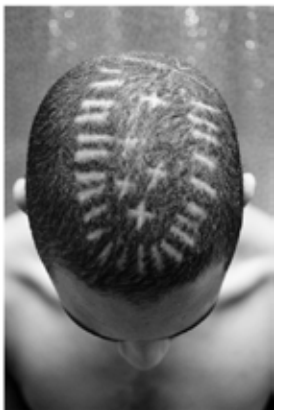
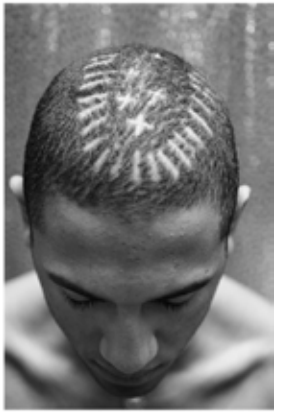
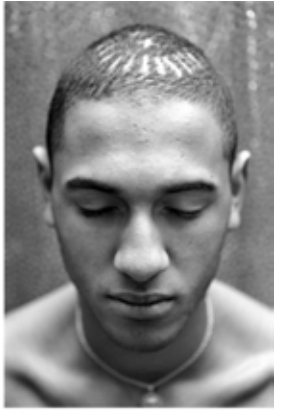
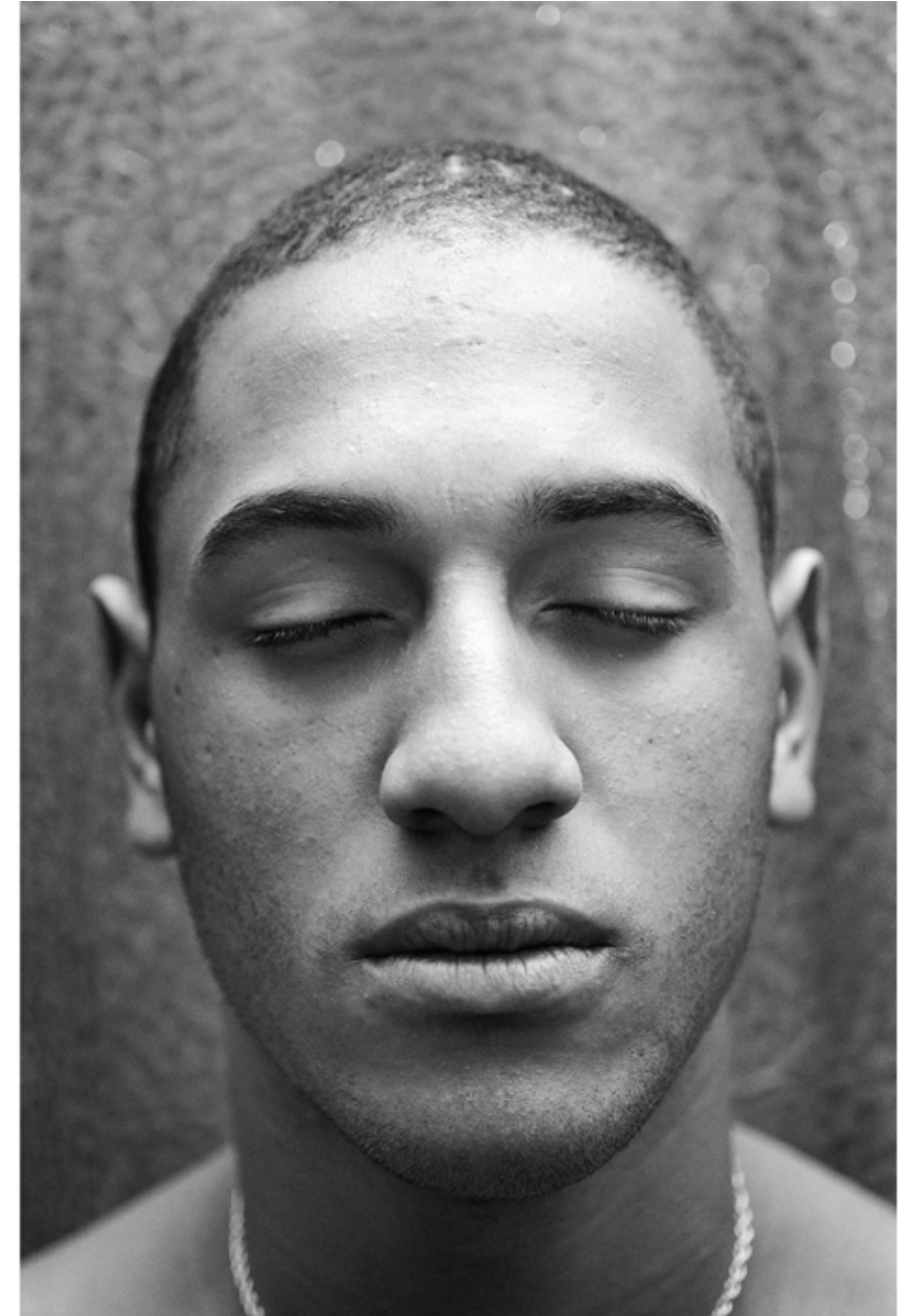
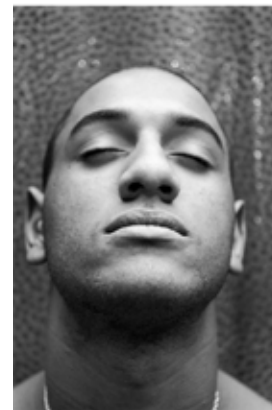
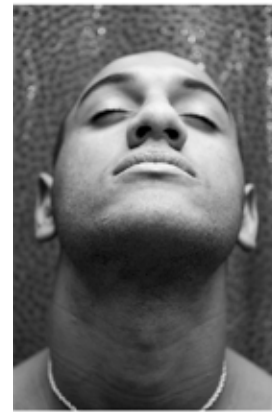




Luis PÉREZ-MÍNGUEZ

'Huella'  
1990

Fotografía B/N  
6 obras de 60 x 40 cm  
1 obra de 195 x 130 cm



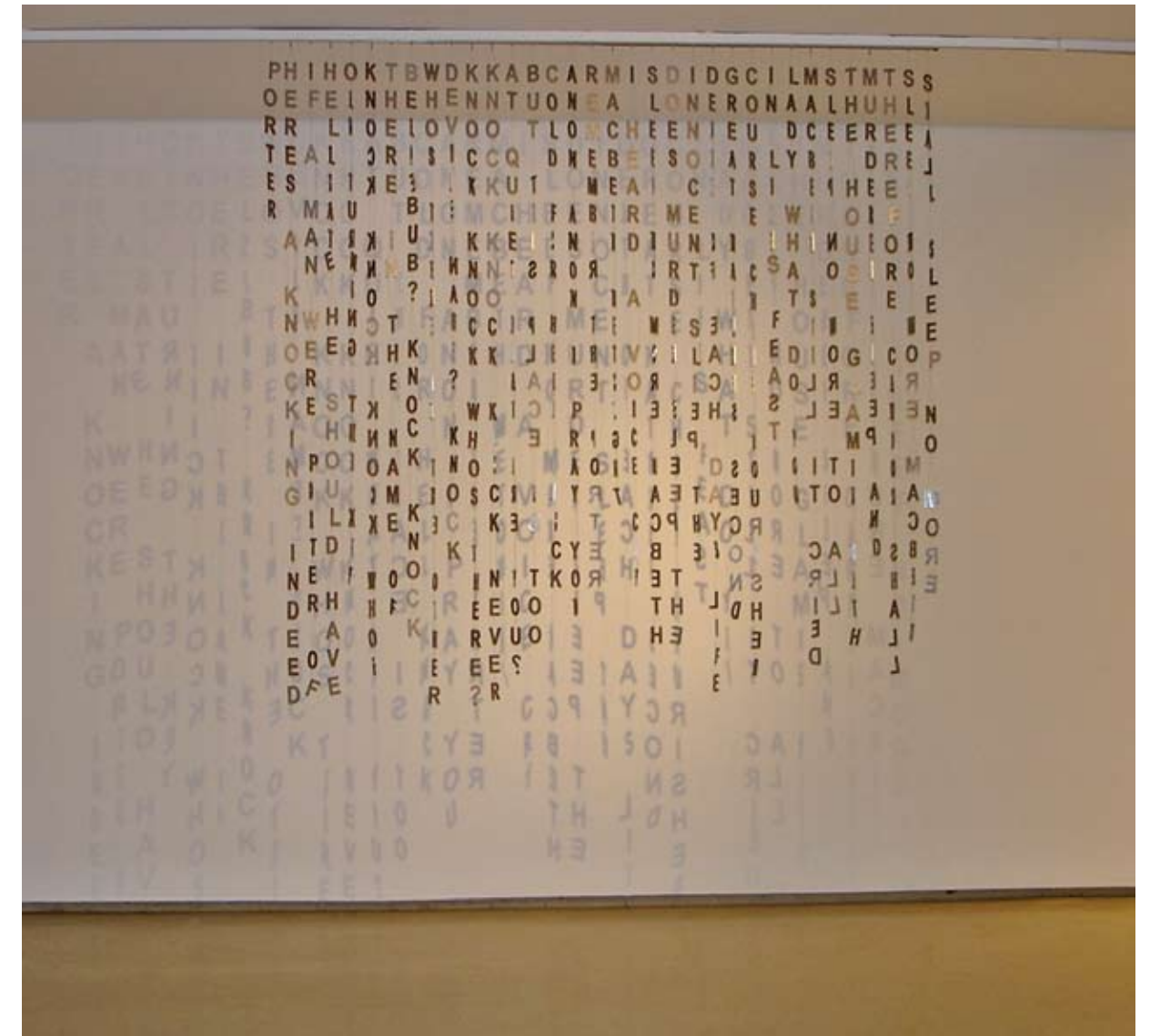


**Jaume PLENSA**

**'Macbeth and the Porter'**  
**2005**

Hierro  
230 x 122 x 4 cm

*Colecciones ICO, Madrid*

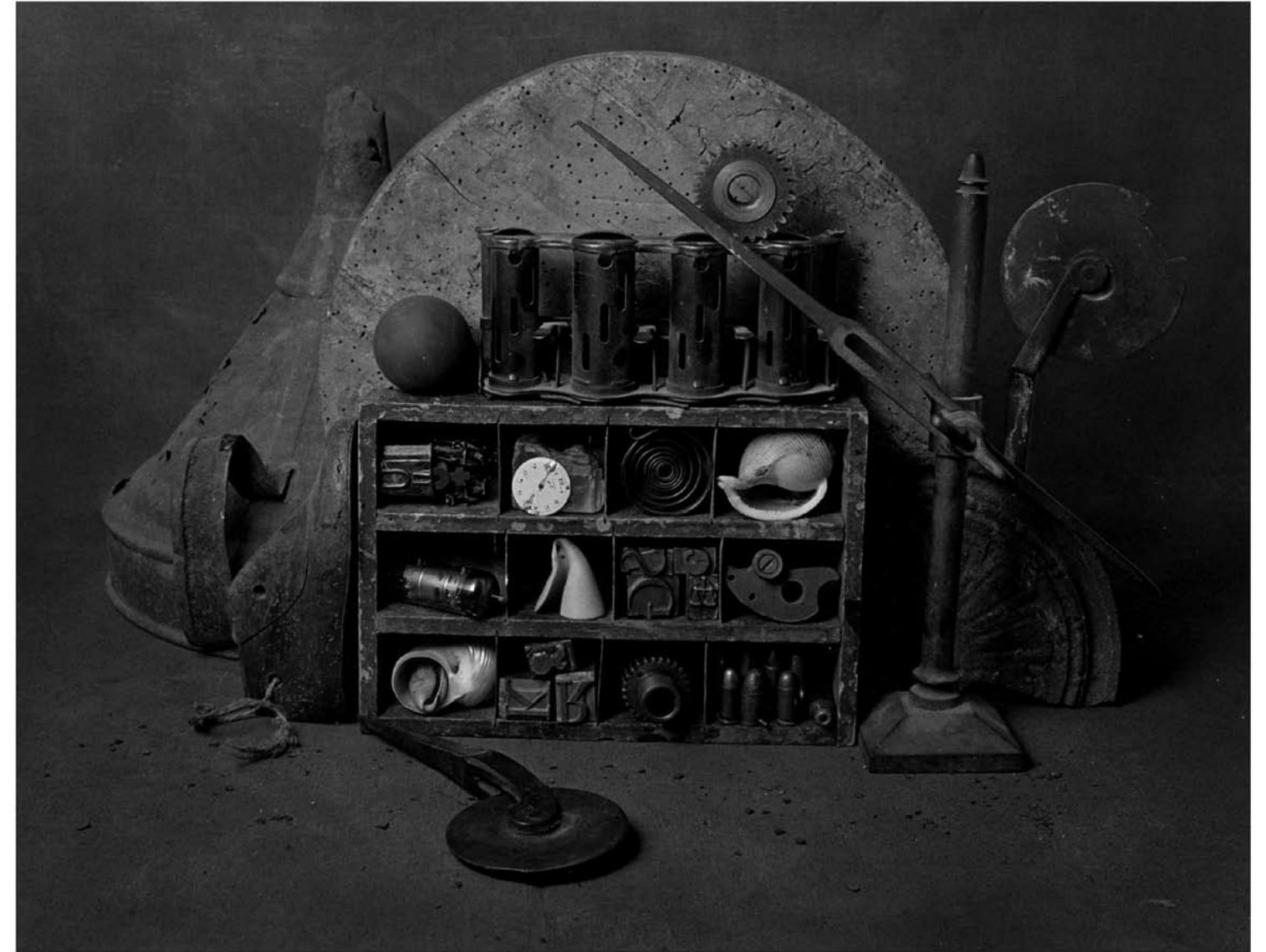


## Rafael SANZ LOBATO

### 'Construcción geométrica 10' 2003

Técnica de gelatina de plata  
32 x 42 cm

*Cortesía Fundació Forvm, Tarragona*



Rafael SANZ LOBATO

'Construcción geométrica 16'  
2003

Técnica de gelatina de plata  
32 x 42 cm

*Cortesía Fundació Forvm, Tarragona*



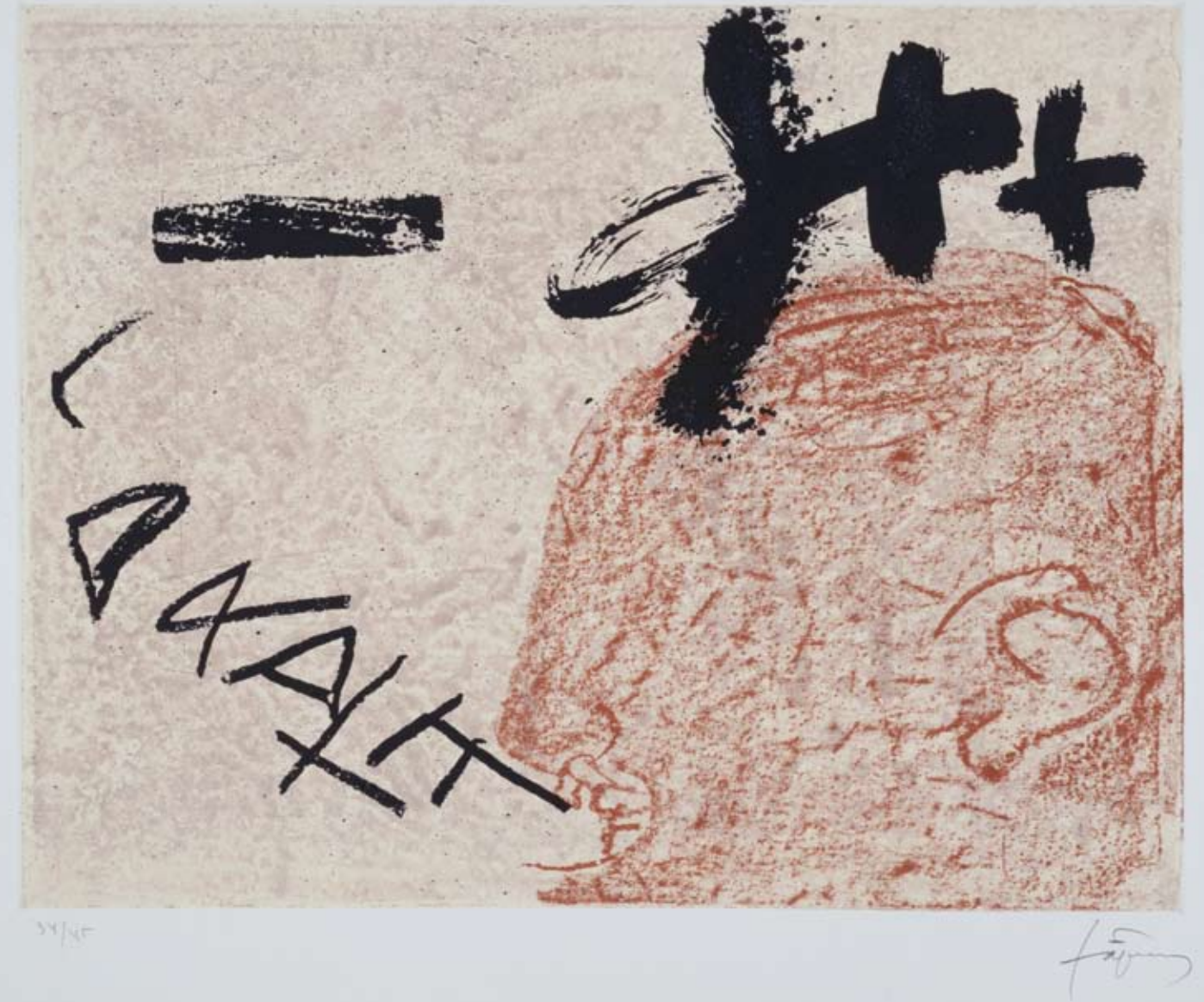


## Antoni TÀPIES

### 'Perfil amb sanguina' (Perfil con sanguina) 2000

Barniz, rodillo, carborundo, aguainta sobre papel  
53 x 59 cm

*Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid*



**Juan TORRE**

**'Ángel Unzu'**  
**2010**

Impresión digital en relieve sobre dibond negro  
94 x 120 cm







## Sumario / Contents

### **Esperanza AGUIRRE GIL DE BIEDMA**

Presidenta de la Comunidad de Madrid  
President of the Community of Madrid

6 ∴

### **Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO**

Presidente de la Once y su Fundación  
President of the Once and its Foundation

8 ∴

### **Daniel CASTILLEJO ALONSO**

Director, ARTIUM, Centro-Museo Vasco  
de Arte Contemporáneo  
Director, ARTIUM, the Basque Museum  
and Centre of Contemporary Art

12 ∙ ∴

### **Consuelo CÍSCAR CASABÁN**

Directora, Instituto Valenciano  
de Arte Moderno (IVAM)  
Director, Valencian Institute  
of Modern Art (IVAM)

16 ∙ ∴

### **Fernando FRANCÉS GARCÍA**

Director, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga  
Director, Center of Contemporary Art of Málaga

20 ∴ ∴

### **Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN**

Presidente, Círculo de Bellas Artes  
President, Circle of Fine Arts

24 ∴ ∴

### **Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ**

Director General, Museo Guggenheim de Bilbao  
General Director, Guggenheim Museum of Bilbao

26 ∴ ∴

### **Miguel VON HAFE PÉREZ**

Director, Centro Gallego de Arte Contemporáneo  
Director, Center of Contemporary Art of Galicia

30 ∴ ∴

### **Julio César ABAD VIDAL**

Comisario  
Curator

36 ∴ ∴

## Índice de artistas / Index of artists

78	:: ::	Antoni ABAD	118	* * ::	Germán GÓMEZ
80	:: ::	Miguel AGUDO	122	* : :	Conchita JIMÉNEZ
84	:: ::	Chema ALVARGONZÁLEZ	124	* : ::	Joseph KOSUTH
86	:: ::	Rocío ANTONA	126	* : ::	Ramón LOSA
88	:: ::	Rafael ARIAS y Birgitta BLOKLAND	130	* :: ::	Chema MADDOZ
90	.° ::	Ángel BALTASAR	132	* :: :	Dan MILLER
92	.° :	Sonia BERMÚDEZ	134	* :: :	Paloma NAVARES
94	.° ::	Joan BROSSA	136	* :: :	Gerardo NIGENDA
96	.° ::	Pepe BUITRAGO	138	* :: ::	Ángel NÚÑEZ
98	.° ::	Miguel Ángel CAMPANO	142	* :: :	Carme OLLÉ I CODERCH
100	* :: ::	Ricardo CALERO	144	* :: :	OUKA LEELE
102	* :: :	Constantino CIERVO	146	* :: :	Beroiz PÉREZ DE RADA
104	* :: :	Tony CRAGG	148	* :: ::	Luis PÉREZ-MÍNGUEZ
106	* :: :	Nacho CRIADO	150	* .° ::	Jaume PLENSA
108	* :: ::	Sergio DE LUZ	152	* .° :	Rafael SANZ LOBATO
110	* * ::	Pete ECKERT	156	* .° ::	Antoni TÀPIES
112	* * :	Flo FOX	158	* .° ::	Juan TORRE
116	* * ::	Cristina GARCÍA RODERO			

Diseño expositivo / [Exhibition design](#)

**Julio César ABAD**  
**Mercè LUZ**

Diseño y maquetación / [Design and layout](#)

**Tau Diseño**  
[www.taudesign.com](http://www.taudesign.com)

Fotomecánica e impresión /

[Photomechanics and printing](#)

**Punto Verde**

Traducción / [Translation](#)

**Silvia ROLDÁN**

Audioguía y signoguía / [Audioguide and signguide](#)

**Flexiguía**

Fotografía / [Photography](#)

**Archivo fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid**

(pág. 157 correspondiente a la obra de Antoni Tàpies)

**Photographic Archive by the National Museum Center of Art Reina Sofía, Madrid**

(corresponding page 157 to the work of Antoni Tàpies)

**Archivo fotográfico ARTIUM de Álava. Vitoria–Gasteiz**

(pág. 85 correspondiente a la obra Chema Alvargonzález)

**Photographic Archive by ARTIUM of Álava. Vitoria–Gasteiz**

(corresponding page 85 to the work of Chema Alvargonzález)

**Cortesía: Colección MUSAC, León**

(pág. 79 correspondiente a la obra de Antoni Abad)

**Courtesy: MUSAC Collection, León**

(corresponding page 79 to the work of Antoni Abad)

**Colecciones ICO, Madrid**

(pág. 151 correspondiente a la obra de Jaume Plensa)

**ICO Collections, Madrid**

(corresponding page 151 to the work of Jaume Plensa)

**Colección Caja de Burgos**

(pág. 107 correspondiente a la obra de Nacho Criado)

**Caja de Burgos Collection**

(corresponding page 107 to the work of Nacho Criado)

**Cortesía Fundació Forvm, Tarragona**

(págs. 153, 155 correspondientes a las obras de Rafael Sanz)

**Courtesy Fundació Forvm, Tarragona**

(corresponding pages 153, 155 to the works of Rafael Sanz)

**Cortesía Creative Growth Art Center, Oakland**

(pág. 133 correspondiente a la obra Dan Miller)

**Courtesy Creative Growth Art Center, Oakland**

(corresponding page 133 to the work of Dan Miller)

**Cortesía Galería Babelos, Vigo**

(págs. 139, 141 correspondientes a las obras de Ángel Núñez)

**Courtesy Babelos Gallery, Vigo**

(corresponding pages 139, 141 to the works of Ángel Núñez)

**Cortesía Galería Carles Taché, Barcelona**

(págs. 95, 99 y 105 correspondientes a las obras de Joan Brossa, Tony Cragg y Miguel Ángel Campano)

**Courtesy Carles Taché Gallery, Barcelona**

(corresponding pages 95, 99 and 105 to the works of Joan Brossa, Tony Cragg and Miguel Ángel Campano)

**Cortesía Germán Gómez y Galería Fernando Pradilla, Madrid**

(págs. 118-121 correspondientes a las obras de Germán Gómez)

**Courtesy Germán Gómez & Fernando Pradilla Gallery, Madrid**

(corresponding pages 118-121 to the works of Germán Gómez)

**Cortesía Galería Juana de Aizpuru, Madrid**

(pág. 125 correspondiente a la obra Joseph Kosuth)

**Courtesy Juana de Aizpuru Gallery, Madrid**

(corresponding page 125 to the work of Joseph Kosuth)

**Cortesía Galería Moriarty, Madrid**

(pág. 131 correspondiente a la obra de Chema Madoz)

**Courtesy Moriarty Gallery, Madrid**

(corresponding page 131 to the work of Chema Madoz)

**Cortesía VU'La Galerie, París**

(pág. 145 correspondiente a la obra de Ouka Leele)

**Courtesy VU'La Galerie, Paris**

(corresponding page 145 to the work of Ouka Leele)

© Jaume Plensa, Chema Alvargonzález, Josph Kosuth, Miguel Ángel Campano, Tony Cragg, Ricardo Calero, Antoni Abad, Chema Madoz, Paloma Navares, Luis Pérez-Mínguez, Ángel Baltasar, Peter Eckert, Rafael Sanz Lobato, Pepe Buitrago. VEGAP, Madrid, 2010

© Fundació Joan Brossa, VEGAP, Madrid, 2010

*Perfil amb sanguina, 2000* © Fundació Antoni Tàpies, Barcelona / VEGAP, Madrid, 2010

© Cristina García Rodero / Magnum Photos / Contacto

© Gert Voor in't Holt



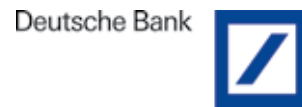
**Nuestro más sincero agradecimiento a todos aquellos que han creído en nuestro proyecto, lo han iluminado con su ilusión, y sin cuya participación no habría sido posible.**

**Our more sincere gratefulness to all those who have believed in our project, illuminating it with their illusion and without whose participation it would not have been possible.**

Colaboran  
Collaborate



Patrocinan  
Sponsor



Fundación ONCE  
para la Cooperación e Inclusión Social  
de Personas con Discapacidad



Comunidad de Madrid  
[www.madrid.org](http://www.madrid.org)